

UNIVERSITE DE LIMOGES

Faculté des Lettres et Sciences Humaines

DOCTORAT DE LETTRES

ENQUETES POLICIERES ET ENQUETES POLITIQUES

**EN FRANCE ET AUX ETATS-UNIS, EN LITTERATURE
ET AU CINEMA DE 1970 A 1995**

Raphaël Villatte

Directeur de recherches : Jacques Migozzi

Jury composé de :

Jacques Migozzi, Professeur, Université de Limoges,

Juliette Vion-Dury, Professeur, Université de Limoges

Marc Lits, Professeur, Université Catholique de Louvain

Denis Mellier, Professeur, Université de Poitiers,

Gilles Menegaldo, Professeur, Université de Poitiers.

Numéro national : 0208623N

Remerciements

A Jean Villatte, qui m'a donné ma première Série Noire à l'âge de huit ans.

A Charlotte Villatte, qui m'a donné le goût de la curiosité qui mène à la recherche.

A André et Nicole Six, qui m'ont poussé dans la voie au moment crucial.

A Lionel Richard, qui m'a fait découvrir la Littérature Comparée.

Je remercie particulièrement Jacques Migozzi pour sa grande disponibilité, sa compréhension et sa rigueur.

Merci à ceux qui m'ont aidé matériellement, spécifiquement ou non, techniquement ou intellectuellement, ou tout simplement moralement dans l'écriture de cette thèse :

La famille, et en particulier les sources de connaissance et de conseils que sont Charlotte et Lucien Villatte, ainsi que l'infatigable partenaire de lecture qu'est Thérèse Deleury.

Pour le soutien quotidien, les interrogations, les doutes, les encouragements et tout le reste, Michèle Villatte, Matthieu Villatte et Frédérique Couvillers, ainsi que toute la famille McKay.

Merci à la famille de cœur qui m'a encouragé à divers stades du travail, m'aidant parfois à trouver le mot juste ou à continuer de le chercher. Sans ordre particulier, avec toute mon affection : Cédric Urbaniak, Rodrigo Castellanos de Focatiis, Francisco Flores Guarneros, Allan Holst, Christophe Redregoo, Elfriede Müller, Alexander Ruoff, Mariana Rodriguez, Frédéric Maffre, Fabrice Dauchez, Cédric et Emmanuelle Routier, Emmanuel et Rachel Rivière, Esteve Freixa y Baqué, Naoufel Souissi, Benjamin Ferrand, Luc Ruiz, Carlo Arcuri, Eugène Kouchkine, Emilio Blanco et Magdalena Leite, Soizick Croguennec, Astrid Boitel, Guillaume Boitel et Isaure Devauchelle, Christophe Bony, la famille Dutilloy dans son ensemble et depuis toujours, Hervé Ferrage, Cathy Fourez, Mads Justsen, Bruno Gricourt et Gaël Nedelec, Salvador Melendez Mena, Alejandro et Pedro Sanchez de la Vega, Aury Rueda, Maria Romeu, Daniel Trapaga, Monica Stettner, Andrea Suarez Romero, Béatrice Warcollier, Maxime Frankinet et Célia N'Guyen, Baptiste Bigand.

Un merci spécifique à Didier Daeninckx, Roger Martin, Pascal Dessaint et Claude Mesplède, ainsi qu'à Natacha Levet.

Enfin, je remercie la Faculté des Lettres de Limoges et son personnel pour l'accueil, la disponibilité et l'efficacité qui m'ont considérablement aidé durant ce travail.

Sommaire

Introduction générale	5
Première partie : Thématique	12
A. Morale du genre	14
Le Mal absolu dans le genre policier	14
B. Ordre et désordre	22
1) Le système déviant VS le système mauvais	24
2) Les ensembles sociaux.....	29
2-1) La Mafia italo-américaine.....	29
2-2) L'extrême droite	33
3) Les représentants de l'ordre.....	45
3-1) L'armée.....	48
3-2) La police	53
3-3) Les services secrets.....	59
C. L'idéalisme et le réalisme	64
Action contre réflexion	66
Conclusion de la première partie	78
Deuxième partie : Personnages : les types du sous-ensemble policier-politique	81
A. Les enquêteurs	82
1) Le détective privé, la réalité derrière le mythe	82
2) Le policier, entre flic et voyou.....	87
3) Un nouvel enquêteur : le journaliste	95
3-1) L'investigateur.....	96
3-2) Les journalistes engagés	101
3-3) La presse complice	105
4) Le magistrat, martyr de la vérité ou rouage de la machine.....	110
4-1) Les vertueux	111
4-2) Les tenants du système	120
5) Une figure de l'intégrité : L'historien.....	125
B. Les criminels	129
1) Les malfrats, traditions et rénovations du genre	129
2) Les espions, nouvelles figures de proue	140
3) L'ancrage tragique : les boucs-émissaires	149
4) Gloire de l'informateur : les gorges profondes.....	154
5) Au cœur du sous-genre : Les hommes politiques	164
5-1) Des martyrs : le Docteur et John Kennedy	165
5-2) Des héros ridicules: John Kennedy et Dieudonné N'Gustro	168
Conclusion	177
Troisième partie : Eléments de poétique du sous-ensemble policier-politique	180
I. Structure du récit : la charpente d'une argumentation.....	183
A. Incipits de récits, entrée en matière politique	183
1)Le récit du crime	183
2)Genèses de crimes	187
2-1) L'incipit d'une course-poursuite: le générique des <i>Trois Jours du Condor</i>	190
2-2) Enquêtes et Crimes	200
Conclusion sur les incipits	234

B. L'intrigue se noue	235
1) Les enjeux mis au jour par le nœud de l'intrigue.	237
1-1) La naissance d'une obsession : <i>JFK</i>	237
1-2) Entrée dans une intrigue presque nouée : <i>Z</i>	254
2) La mise au jour progressive des enjeux	266
2-1) Le noeud souterrain d'une esthétique de la révélation progressive : <i>Les Trois Jours du Condor</i>	266
2-2) Faits historiques et faits criminels, le noeud de <i>Meurtres pour Mémoire</i>	268
3) Les nœuds d'un canevas de micro-intrigues : <i>American Tabloid</i>	272
4) Le décalage du nœud de l'intrigue : <i>L'Affaire N'Gustro</i>	279
Conclusion sur le nœud des intrigues	284
C. Dénouements	285
1) De fausses joies : <i>Meurtres pour Mémoire</i> et <i>Z</i>	287
2) Les apparences d'une victoire : <i>Les Trois Jours du Condor</i>	294
3) Un faux échec : <i>JFK</i>	299
4) D'amères victoires en sombres défaites, le dénouement d' <i>American Tabloid</i>	303
5) La vérité étouffée : <i>L'Affaire N'Gustro</i>	306
II. Focalisation : le choix d'une voix pour s'adresser au public.	312
1) Focalisation interne : une identification du public au héros ?	313
2) Focalisation interne et ironie : le narrateur indéfendable.	314
3) Focalisation et image publique : derrière les apparences.	317
4) Focalisation cinématographique : qui parle ?	320
Conclusion partielle.....	322
III. L'appareil paratextuel du sous-ensemble policier-politique : la forme au service du fond.....	324
1) Autour du film : les images complémentaires du récit.	325
1-1) Les affiches.....	325
1-2) Les bandes-annonces	327
2) Les génériques de film.....	328
2-1) <i>Les Trois Jours du Condor</i>	329
2-2) <i>Z</i>	331
3) Les exergues : l'auteur parle.....	333
3-1) Les citations.....	333
3-2) Avertissements et aphorismes des auteurs	334
3-3) Les avant-propos	336
4) Intertitres concernant la fiction.....	336
Conclusion.....	338
Conclusion de la troisième partie	340
Conclusion générale.....	342
Index	348
Affiches du film <i>Z</i>.....	Erreur ! Signet non défini.
Affiche du film <i>Les Trois Jours du Condor</i>	Erreur ! Signet non défini.
Affiche du film <i>JFK</i>.....	Erreur ! Signet non défini.

Introduction générale

Le genre policier montre les signes d'une santé florissante en ce début de vingt-et-unième siècle. Depuis les origines que l'on associe à Edgar Poe ou à Balzac, voire à Sophocle, ce genre littéraire, puis cinématographique, a connu un succès toujours grandissant, et se trouve aujourd'hui appréhendé par le biais des notions d'art populaire, de littérature de masse et d'industrie du cinéma. Les réussites commerciales de certaines œuvres ont suscité des imitations, en de telles quantités qu'il convient de parler de véritables sous-genres. L'une des manifestations les plus importantes de ce succès réside peut-être dans la diversification constante des modèles de récits policiers. En effet, la diffusion massive du genre policier, son orientation vers le plus large public créent les conditions de sa plasticité. Afin d'éviter la prévisibilité de leurs intrigues, les auteurs doivent rivaliser d'inventivité tout en s'inspirant des œuvres qui ont rencontré le succès. Entre imitation et volonté de se démarquer, le genre se ramifie : récit d'enquête, de crime, de procès, fresque mafieuse... On peut ajouter à ce processus dont l'influence d'autres genres, tels la science-fiction ou le fantastique, dont le métissage avec le policier suscite des variations inédites, ainsi que les spécificités générées par un ancrage dans une époque ou une contrée particulières, qui offrent de nouveaux terrains d'investigation ou d'activités criminelles.

Ces constats amènent à questionner la notion de genre telle qu'elle permet d'éclairer le genre policier. La notion de genre voit en effet se confronter de nombreuses approches théoriques depuis la *Poétique* d'Aristote jusqu'à nos jours. Le seul vingtième siècle a vu se développer des réflexions si variées sur la question que cette variété même encourage tout critique à la prudence, ainsi que le dit Dominique Combe :

Dans le riche éventail des théories (rhétoriques, esthétiques, linguistiques, poéticiennes, phénoménologiques) des genres, (...) comment choisir des critères d'analyse ? Le

commentateur (...) est désorienté par la complexité infinie de son objet, redoublée par la diversité des méthodes possibles¹.

Nous ne présenterons donc pas ici de panorama des différentes théories critiques qui abordent le genre, pour mieux nous concentrer sur le genre policier et l'un de ses sous-genres, qui ne sont cependant pas exempts de questionnements génériques. En effet, si la notion de genre a suscité une importante production critique en ce qui concerne la littérature générale, elle donne lieu à des interrogations tout aussi nombreuses dans le champ du policier.

Il semble que le lecteur puisse presque inmanquablement lier une œuvre au genre policier, mais qu'il se trouve dans l'incapacité de donner une définition, encore moins une classification définitive de ce genre. De nombreux auteurs s'y sont risqués, mais ils se sont toujours heurtés à l'un ou l'autre des obstacles suivants : instabilité du matériau -le genre ne cessant jamais de se renouveler, d'épuiser ses procédés pour en créer de nouveaux- et instabilité des critères de classement -comment classer les œuvres entre elles, alors que tels critères sont importants dans un ensemble d'œuvres, la psychologie des personnages, par exemple, et que d'autres priment ailleurs, comme la structure ou le cadre socio-historique ? On se voit ainsi contraint d'accepter l'idée de l'existence du genre sans pouvoir cerner les éléments qui le fondent.

Sur le plan historique, les conceptions s'affrontent pour faire débiter le roman policier, qui avec l'*Œdipe Roi* de Sophocle, qui avec la *Ténébreuse Affaire* de Balzac, qui avec *Le Double Assassinat dans la rue Morgue* et sa suite, *La Lettre Volée* de Poe. Quel que soit le point d'origine choisi, il n'aide en rien à comprendre ce qui a conduit à un phénomène de masse d'une importance indiscutable. La quantité d'ouvrages produits et le succès rencontré ont encouragé par ailleurs des éditeurs à ouvrir des collections spécialisées, qui regroupaient les œuvres qui se ressemblaient suffisamment pour que le lecteur pût y trouver à coup sûr, y piochant au hasard, le plaisir particulier offert par la lecture d'un roman policier. Or ces nouvelles catégories de classement ne simplifient guère la compréhension du phénomène policier. En effet, les éditeurs, critiques, et même les cercles d'amateurs ont fourni à leur tour

¹ COMBE Dominique, *Les Genres littéraires*, Hachette, 1992, p.152.

de nouvelles dénominations aux différentes branches du genre policier, puisqu'il était accepté communément que ce genre existe de fait. Dans le but d'orienter le lecteur ou le spectateur, on inventa de nombreuses catégories, elles-mêmes sub-divisibles, semble-t-il, à l'infini : polar, suspense, thriller, thriller urbain, roman noir, et bien d'autres. Ce mode de classification procède, entre autres, par comparaison. À partir d'un modèle connu d'une large partie du public, on associe les œuvres qui paraissent à sa suite. Ainsi de nombreuses collections s'ouvrirent-elles en référence à Agatha Christie, et certains auteurs furent-ils promus « nouveau Hammett » ou « nouveau Chandler ».

Cependant, les critères de l'édition dépendant d'abord des choix éditoriaux proprement dits puis du succès en librairie, il semble difficile de classer un texte dans une catégorie de cette manière. L'exemple de la *Moisson Rouge*, publié d'abord en 1937 dans la *NRF*, avant d'être réédité en Série Noire, le montre. Quant aux catégories imaginées par le public, elles prennent le risque d'être invalidées par l'oubli et les effets de mode. La multiplicité des publications de passionnés du genre n'a d'ailleurs d'égal que le caractère éphémère des revues, bulletins et fanzines en question. Les sous-catégories éventuellement distinguées sont alors généralement oubliées dans le même mouvement.

La notion de genre policier semble par conséquent aussi complexe que la notion de genre en général. Pour aborder le problème de manière pragmatique en évitant le piège posé par les débats théoriques et de se perdre en considérations sur la transcendance des genres, nous avons sélectionné un corpus d'œuvres présentant, au premier abord, un « air de famille »², suivant certains critères, qui nous permettent de bâtir l'hypothèse que ces œuvres, présentant des similitudes à la fois avec l'univers policier et entre elles, pourraient être représentatives d'un ensemble générique « policier-politique » rattaché à ce que l'on appelle le genre policier en littérature et au cinéma.

² Cf. *Belphégor* n°3, « Les genres et la culture de masse », décembre 2003.

Il convient à présent de préciser les contours de ce sous-ensemble dans la mesure où cela se peut faire avant de débiter l'analyse formelle de notre corpus. Notre étude porte sur le sous-ensemble policier-politique. Il s'agit d'un ensemble d'œuvres de fiction, employant des éléments narratologiques propres au genre policier pour aborder des sujets politiques.

Cependant, nous parlons ici d'une résurgence plus que d'une nouveauté. En effet, une première rencontre avait eu lieu dans les années 1930, entre genre policier et thématique politique, ainsi que le décrivait Mary McCarthy³. Toutefois, il semblait que cette vague policière-politique avait reflué. Nous situons la naissance de ce sous-ensemble sous sa forme contemporaine à la fin des années 1960 et au début des années 1970. On trouve en effet à partir de cette période un intérêt renouvelé pour le genre policier, notamment en France, qui voit alors naître le Néo-polar, ainsi que des manières de s'approprier les stratégies narratives policières qui entrent en conjonction avec la thématique politique. L'arrivée à maturité de la génération du Baby-boom se signale dans le genre policier par l'émergence de nouveaux auteurs, jeunes, engagés politiquement –le plus souvent à gauche-, qui choisissent délibérément les formes du genre pour atteindre un vaste public et rendre le caractère problématique de certains événements dont ils sont les témoins. C'est le cas, à quelques exceptions près, de l'ensemble de la vague appelée Néo Polar en France, mais on peut associer à cette tendance globale de nombreux auteurs qui ne feront qu'une incursion dans le genre, le temps d'exposer un enjeu politique de manière fictionnelle. C'est notamment le cas des auteurs de Z, Costa-Gavras et Jorge Semprun, s'inspirant du roman de Vassili Vassilikos, de Sydney Pollack ou d'Oliver Stone. Nous débuterons donc notre étude aux alentours de la naissance du Néo Polar français, en raison du contraste qu'il affiche avec la période précédente, à la trame nettement moins politisée, et de la coïncidence de nombreuses autres œuvres, filmiques ou littéraires. La clôture approximative de notre période d'étude se situe au milieu des années 1990, à l'époque de la parution du roman de James Ellroy *American Tabloid*, qui succède à la sortie du film d'Oliver Stone *JFK*, dernières œuvres majeures ayant pour thème principal l'assassinat de John Kennedy. Ce dernier événement constitue à n'en pas

³ Mary McCarthy, *Karl Marx et l'Assassinat*, in *Autopsies du Roman Policier*, 1936, cité par Uri Eisenzweig, in *Autopsies du Genre policier*, 10/18 n°1590, 1983.

douter l'un des déclencheurs de la résurgence du sous-ensemble policier-politique. Et on peut considérer que le quart de siècle que nous survolerons et qui se clôt sur deux évocations du meurtre de Kennedy qui eurent chacune un fort retentissement public, correspond aux vingt-cinq premières années d'une catégorie du genre policier. Les années qui suivent semblent montrer une poursuite de la dynamique lancée dans les années 1960.

Toutefois, le recensement d'aspects formels ou thématiques similaires permet-il de conclure à l'existence d'une famille d'œuvres ? S'agit-il de simples similitudes d'une poignée d'œuvres, ou peut-on voir là plutôt la naissance d'un sous-genre, dérivé du genre policier, et comportant une poétique propre ? Le « policier-politique » existe-t-il en tant que sous-genre, ou s'agit-il d'une étiquette placée sur certaines œuvres isolées, au gré des critiques ? Ce sous genre serait-il propre à une époque, aurait-il été généré par les postures idéologiques et politiques relevées dans l'espace public de son temps ? Notre problématique consiste à tenter de démontrer que le sous-ensemble policier-politique, tel qu'il se manifeste à partir des années 1960, est le fruit de son époque et participe d'une visée argumentative, caractérisée par le réalisme critique.

Les critères auxquels nous proposons d'attacher notre étude seront la thématique, l'emploi de procédés similaires dans le traitement des personnages, les structures narratives, et la stratégie qui englobe ces divers éléments, c'est-à-dire une visée argumentative particulièrement forte au sein de chaque œuvre. Le sous-ensemble que nous pensons avoir identifié comporte en effet une volonté politique de la part de ses auteurs, qui souhaitent interpellé le public le plus efficacement possible par le biais de la fiction.

La présente étude mêlera volontairement deux types de récits, filmique et littéraire. Le cinéma et le roman policier relèvent en effet tous deux d'une proximité d'origine, si l'on prend en compte le roman policier comme genre à succès. L'évolution du cinéma et de la littérature au cours du vingtième siècle est faite d'allers et retours d'influences, qu'il s'agisse d'influences thématique ou stylistique, au point qu'à l'heure actuelle, presque tout roman dépassant un certain niveau de succès est presque toujours envisagé pour une adaptation

filmique, et que nombre de films sont l'objet de « novelisations »⁴. Ces quelques traits de l'évolution du genre policier inscrivent bien ce dernier dans le champ de la culture médiatique, qui sécrète des récits nomades caractérisés par d'incessantes mues génériques mais néanmoins amalgamés par le public en un continuum narratif trans-médiatique. En d'autres termes, les frontières entre les médias s'effacent au profit d'un constant échange poétique. La proximité entre les deux médias, cinématographique et littéraire, nous semble particulièrement prégnante dans le cas du sous-ensemble policier-politique. Dans la période qui nous occupe, le cinéma a pris une telle importance qu'il fait partie des pratiques culturelles courantes et populaires.

A l'intérieur de ces contours historiques et médiatiques, nous étudierons un nombre important d'œuvres au sein de deux corpus : un corpus primaire d'œuvres que nous étudierons en détail, et un corpus secondaire, qui fournira des compléments d'analyse pour la précision des notions qui nous permettront de définir les traits propres au sous-ensemble policier-politique. Notre corpus primaire comporte des œuvres françaises et américaines, réparties sur l'ensemble de la période que nous avons choisie. Il s'agit, par ordre chronologique, de *Z* (1969, Costa-Gavras), de *L'Affaire N'Gustro* (1971, Jean-Patrick Manchette), des *Trois Jours du Condor* (1975, Sydney Pollack), de *Meurtres pour Mémoire* (1983, Didier Daeninckx), de *JFK* (1991, Oliver Stone) et de *American Tabloid* (1995, James Ellroy).

Afin de mettre en évidence l'existence du sous-ensemble policier-politique en tant que sous-genre, nous étudierons certaines de ses spécificités par rapport au genre policier. Ainsi que nous l'avons exposé, nous partons d'une hypothèse, celle de la justification poétique de l'existence de ce sous-ensemble, et nous tenterons donc de distinguer ce qui lui semble propre. Nous avons choisi de nous attacher à trois champs d'études, qui apparaissent comme représentatifs d'une étude poétique concrète. Ces angles d'attaque sont distincts, et offriront une vue d'ensemble du sous-genre. Dans cet esprit, notre étude se déroulera en trois parties. Nous commencerons par examiner la thématique du sous-ensemble, et plus précisément en quoi elle se distingue des éléments thématiques classiques du genre policier. La seconde

⁴ Nous faisons ici référence au terme anglais de « *novelisation* » ou « *novelization* », qui désigne l'adaptation en fiction littéraire d'un récit filmique.

partie de notre travail se penchera plus spécifiquement sur un ensemble de figures narratives, les personnages. Certains types de personnages du genre policier sont effectivement devenus si populaires qu'ils sont à présents des *topoi* connus de tous. Leur utilisation, ou le choix de les éviter, nous aidera à mesurer l'écart entre le sous-ensemble policier-politique et le genre dont il s'inspire principalement. Enfin, la troisième partie sera consacrée à une étude structurelle du sous-ensemble policier-politique, ainsi qu'à l'emploi de la focalisation dans sa narration, et à son appareil paratextuel, ces trois axes participant très activement à la mise en œuvre de sa visée argumentative. Les structures du genre policier peuvent être décrites et identifiées de manière stable, grâce à la récurrence de nombre de péripéties. Les écarts que nous avons pu constater dans les structures des œuvres de notre corpus sont généralement liés à une stratégie propre à la visée du sous-ensemble. Nous le verrons, chaque domaine de notre étude est marqué par la volonté politique des auteurs de provoquer – une fois l'œuvre achevée – l'interrogation et les réactions du public dans la vie de tout un chacun à la lueur de la fiction proposée.

Notre démarche a donc pour but de proposer les premiers éléments d'une cartographie d'un sous-ensemble, en étudiant les similitudes et les écarts entre les éléments qui lui sont propres, et ceux que l'on peut associer au genre policier, mais plus largement de mettre en évidence les stratégies narratives d'un courant éminemment politique de la littérature et du cinéma.

Première partie : Thématique

La thématique du genre policier est propre au macro-genre policier, tout en constituant un critère de distinction de ses sous-genres. Nous verrons dans notre troisième partie que la structure du récit peut amplement contribuer au classement, et par là-même à une définition par distinction du genre policier. Néanmoins, c'est bel et bien par le biais du thème que la plupart des œuvres sont définies, identifiées, et caractérisées. On définit aisément le genre policier moderne comme un ensemble d'œuvres traitant essentiellement d'un crime au moins. Ainsi Yves Reuter le définit comme pouvant « être caractérisé par sa focalisation sur un délit grave, juridiquement répréhensible (ou qui devrait l'être).»⁵. Certains auteurs définissent même le genre en prenant parti pour cet emploi du crime comme matière première du récit, tel G.K. Chesterton :

*Pour ma part, et c'est purement affaire de goût, je ne peux pas me passer des criminels. Et si les écrivains modernes se mettent à ignorer l'existence du crime, comme certains d'entre eux ignorent déjà l'existence du péché, l'écriture moderne deviendra plus morne que jamais*⁶.

De la notion de crime découlent traditionnellement celles de Bien et de Mal, soit une forme moderne de la pensée du dualisme manichéen qui partage ainsi l'ensemble du monde. Le genre policier met en question la notion de crime ainsi que celles de Bien et de Mal, et met en valeur leur caractère relatif grâce à la perspective sociale qui le sous-tend. George Orwell s'effrayait dès 1944 du glissement possible des valeurs dans le cadre littéraire :

Lorsque, à vingt ans, j'ai lu pour la première fois les romans de D.H. Lawrence, je fus dérouteré par le fait qu'il ne semblait pas y avoir la moindre classification des personnages en « bons » et « méchants ». (...) Aujourd'hui, personne n'aurait l'idée de chercher des héros et des méchants dans un roman sérieux, mais dans la fiction de seconde catégorie on s'attend

⁵ Yves Reuter, *Le Roman policier*, 128, Nathan Université, 1997, p. 9.

⁶ G. K. Chesterton, *Les Romans à sensation, (About Schockers, 1936, Methven, Londres, 1936)*, cité par Uri Eisenzweig, in *Autopsies du Genre policier*, 10/18 n°1590, 1983, p. 58.

*encore à trouver une distinction nette entre le Bien et le Mal, entre la légalité et l'illégalité. Les gens ordinaires, dans l'ensemble, vivent encore dans le monde du Bien et du Mal absolus d'où les intellectuels se sont, depuis longtemps, évadés*⁷.

Le brouillage des repères manichéens semble s'être confirmé comme l'un des ingrédients indispensables du genre policier, les oppositions entre « bons » et « méchants » faisant dorénavant plutôt partie de l'univers des super-héros de *comics* nord-américains, tel Superman, et ce dès les premiers succès des années 1930. Orwell définissait ainsi parfaitement, dans son analyse de *Pas d'Orchidées pour Miss Blandish*⁸, bien que cela l'inquiétait, l'évolution du genre policier tel que le *hardboiled* l'avait initiée :

*(Edgar) Wallace est encore soumis, dans une certaine mesure, au concept du « cela ne se fait pas ». Dans Pas d'Orchidées, tout « se fait », aussi longtemps que cela conduit au pouvoir. Toutes les barrières sont tombées, toutes les motivations sont exprimées. Chase est un pire symptôme que Wallace, dans la mesure où la lutte libre est pire que la boxe, ou que le fascisme est pire que la démocratie capitaliste*⁹.

La dichotomie manichéenne semble remise en question depuis longtemps quand Costa-Gavras entreprend de porter le roman de Vassilikos à l'écran, et il paraît peu probable que les futurs putschistes dépeints dans son œuvre aient été conçus en des termes hérités de la culture religieuse. Cependant, on peut constater que chaque auteur du genre policier est appelé à se situer en regard de ces notions. En effet, quitte à le justifier dans le cours de l'intrigue, un criminel doit être situé en dehors de la légalité. Deux ensembles se distinguent en matière de postures philosophiques des auteurs du genre policier en général et de notre champ d'études en particulier : ceux qui tentent d'adhérer le plus possible à une conception manichéenne du monde, et ceux qui nuancent toujours plus ces notions, les rendent problématiques jusqu'à pousser le public à la réflexion sur ces notions mêmes, de la manière dont le suggère Ruth Amossy :

⁷ G. Orwell, *Raffles et Miss Blandish*, *op. cit.*, p. 211-212.

⁸ James Hadley Chase, 1939.

⁹ G. Orwell, *Raffles et Miss Blandish*, *op. cit.*, p. 209.

L'auditoire (en l'occurrence le lecteur) est invité à dégager une argumentation en coulant les données du texte dans un schème absent qu'il a pour tâche de reconstruire. En d'autres termes, il effectue une reconstruction sous forme de raisonnement qui réaménage le texte romanesque¹⁰.

Si la première option découle plus ou moins directement d'une conception essentiellement religieuse, puisqu'elle laisse penser qu'il existe un Mal absolu, qui peut éventuellement s'incarner en un ou plusieurs personnages, et que ce Mal existe pour se perpétuer en tant que tel, et qu'il représenterait enfin un Bien inversé, la seconde option, même lorsqu'elle se penche sur les conceptions manichéennes, les situe dans un contexte social et réaliste qui fait du Mal un mal social, symptôme ou maladie d'une société, mais lui retire le caractère quasi surnaturel que les approches religieuses lui confèrent. Les conceptions manichéennes perdurent dans le genre policier, mais sont généralement circonscrites au personnel romanesque traditionnel du genre policier -pègre, tueurs psychopathes.

A. Morale du genre

Le Mal absolu dans le genre policier

La pierre angulaire de la thématique manichéenne du genre policier est l'idée d'un crime absolu : un crime qui ne peut être justifié ni défendu par aucune morale, fût-elle la plus cynique ou la plus perverse. Notons que ce crime absolu est essentiellement présenté comme tel par des procédés visant à émouvoir le public, à le choquer plus qu'à le faire aboutir à un tel jugement par la réflexion. Le personnage récurrent du monstre est le bouc émissaire idéal : la récente vague de tueurs en série qui a déferlé sur le genre policier dans les années 1980 et 1990¹¹ en témoigne. Il s'agit alors de faire passer le crime pour un événement inexplicable,

¹⁰ Ruth Amosy, « Les récits médiatiques de grande diffusion au prisme de l'argumentation dans le discours : le cas du roman feuilleton », Site *Belphégor* : http://etc.dal.ca/belphegor/Limoges2006/pdf/Amosy_usl.pdf.

¹¹ Citons parmi les plus célèbres *Dragon Rouge* (Thomas Harris, Presses Pocket, 1986), *Le Silence des Agneaux* (Thomas Harris, Presses Pocket, 1990), *Hannibal*, (Thomas Harris, Presses Pocket, 2000), *Un Tueur sur la Route* (James Ellroy, Rivages/Thriller, 1986)

ou dont les raisons sont trop mystérieuses et trop indirectes pour être imputées à un quelconque dérèglement de la société : le monstre est l'aboutissement d'une chaîne généalogique de déviances qui le mènent, victime, au crime. Cette tendance du genre policier est essentiellement individualisante, en ce que le criminel ne pratique pas une activité criminelle lucrative, et que la source des actes du criminel est moins d'ordre social que psychologique. L'enquêteur doit avoir recours à la psychologie pour comprendre et capturer le criminel, alors qu'il est habitué à traiter des criminels dont les exactions ont des motivations sociales. Le caractère socialement inexplicable du crime -du moins au premier abord, et pour l'enquêteur non-spécialisé- est appuyé par l'horreur du crime (tortures, viols, victimes innocentes ou juvéniles). Le crime absolu possède ainsi des contours flous (le monstre a tout de même des justifications à présenter, même dans le cas d'œuvres où l'on préfère les cacher¹²), et l'enquêteur qui se dresse contre l'impunité de ce crime est l'incarnation de l'incompréhension profonde qui règne autour de cette criminalité¹³: il produit une réponse souvent inadaptée au problème, par exemple en exécutant le meurtrier sans autre forme de jugement¹⁴.

Dans le cadre du sous-genre policier-politique, les choses se compliquent encore, puisque certains éléments traditionnels du genre policier sont généralement mis à l'écart : c'est le cas de la figure du monstre, personnage pratique pour remplacer le bouc émissaire tragique en ce qu'il est généralement coupable, mais suffisamment déviant et marginal pour rassurer la société sur son propre fonctionnement. De plus, le crime est commis à l'échelle d'une ou plusieurs sociétés, il dépasse le caractère anecdotique d'un crime commis à l'endroit d'un individu. L'ensemble des enjeux du genre policier est amplifié, et la première scission entre le genre policier et le sous-genre policier-politique tient précisément dans le passage de l'individuel au général.

¹² C'est le cas de *L'inspecteur Harry* (Don Siegel, 1971), où le tueur appelé Scorpion est montré en action mais où jamais la moindre explication sur les causes de son déséquilibre psychologique et comportemental n'est fournie, rendant son exécution finale des plus embarrassantes.

¹³ Ainsi en est-il de l'ambigu Harry Callahan, interprété par Clint Eastwood dans *L'Inspecteur Harry* (*Op. cit.*), personnage dont la violence et les positions radicales en font une autre figure marginale embarrassante pour la société.

¹⁴ Ainsi Lloyd Hopkins abat-il le tueur désarmé dans la séquence finale de *Cop* (1986, James B. Harris) adaptation cinématographique de *Lune Sanglante* (*Blood on the Moon*, 1984), de James Ellroy.

Dès lors qu'il traite d'événements, criminels ou non, à l'échelle de sociétés entières, le sous-genre policier-politique peut-il conserver la part de manichéisme éventuellement héritée du genre policier ? Si le roman d'énigme a quelque peu évacué la dualité manichéenne au profit de la résolution de l'énigme –qui seule apporte le réconfort, d'ordre plus intellectuel que moral au lecteur-, le genre policier comporte de nombreux sous-ensembles qui conservent cette ambivalence au centre de leurs enjeux. Le sous-genre policier-politique modifie nécessairement la perception de l'opposition entre Bien et Mal telle qu'elle peut se manifester à l'échelle individuelle. Alors que Raskolnikov fait l'expérience du doute, du défi puis du remords le plus violent quant au crime qu'il a commis, le crime et ses conséquences, envisagées à plus grande échelle, se font moins personnels. Les coupables et les victimes sont des instruments, réduits à une vision comptable et cynique du monde. Ils ne sont que des outils entre les mains de puissants commanditaires. La philosophie politique prend alors le relais de la réflexion sur la nature humaine qui guidait Dostoïevski. L'enjeu d'une œuvre policière n'est plus de déterminer la part maléfique d'un acte ou d'un personnage, mais de comprendre les causes d'un dysfonctionnement social. Le crime n'est plus décrit comme une pathologie aberrante, dont les représentants seraient automatiquement des monstres, puisque marginaux et situés de fait à la périphérie de toute société, mais des éléments constitutifs de la société. Dès lors, on assiste à l'abandon du caractère anecdotique du genre policier : l'enjeu de l'œuvre policière n'est plus d'émouvoir le public par l'exemplarité d'un cas criminel, d'un personnage ou d'un crime particulier, mais de renvoyer au public-même sa propre condition humaine et sociale, ses doutes, les risques et les dangers auxquels il est confronté.

On peut voir dès lors s'opposer deux tendances philosophiques en remplacement des deux notions manichéennes : l'humanisme et le réalisme politique, ou *realpolitik*. Nous verrons qu'à l'humanisme est fréquemment joint l'idéalisme, voire l'utopisme ou même, le don quichottisme de certains personnages. Bref, c'est l'opposition entre Erasme et Machiavel qui se place à la fois au cœur des enjeux, mais aussi des intrigues et des dilemmes de nombreux personnages du sous-ensemble policier-politique : tandis que l'un promeut l'idée

d'un gouvernement au service de la population¹⁵, l'autre développe dans *Le Prince* les fondements d'une philosophie fondée sur l'exploitation des règles existantes du monde, et non sur l'élaboration éventuelle de règles meilleures.

L'essence de cette opposition justifie le déplacement du débat interne au sous-genre policier-politique : la tentation du Mal ou la volonté de rédemption sont mises en retrait avec le recul de l'individualité dans ces œuvres. Une vision plus sociale de l'humanité se fait jour dès le *hardboiled*, et avec elle une remise en question fondamentale de la notion de responsabilité individuelle, et donc de libre arbitre. L'existence du Mal est directement liée à celle même du crime : si le crime est dépouillé de son caractère amoral ou immoral, alors il peut trouver sa justification dans une société, à l'occasion comme agent même de cette société. Les alliances passées entre les parrains de la Mafia et les Kennedy en vue de l'élection de John Kennedy sont des plus révélatrices : James Ellroy développe la collaboration entre les Kennedy et la Mafia, collaboration que les Kennedy ignorent¹⁶, parce que ces mêmes criminels peuvent employer un dirigeant politique pour la pérennité de leurs actes. Le monde décrit par le sous-ensemble policier-politique est celui du déplacement des valeurs manichéennes vers les enjeux de la politique : tout est contrôle et pouvoir, et les rares représentants d'un humanisme politique sont presque inmanquablement broyés par le poids de la réalité des faits. C'est du moins le cas de tous les personnages inspirés de personnes réelles dans chaque œuvre de notre corpus : Jim Garrison perd son procès contre Clay Shaw¹⁷, Robert Kennedy est entravé par le chantage dans son action contre le crime organisé¹⁸, le juge d'instruction de *Z* voit son action judiciaire annulée par le coup d'état des

¹⁵ « Le Tyran administre son Etat par la violence, par la ruse et par les moyens les plus perfides : il n'a en vue que son intérêt particulier. Le vrai roi s'inspire de la sagesse, de la raison, de la bienfaisance, il ne pense qu'au bien de l'Etat. Le tyran agit de son mieux pour que les biens de son peuple passent entre les mains d'un petit nombre de privilégiés, qui sont habituellement les plus vils sujets de son Etat, afin d'établir de cette manière le pouvoir de son peuple. Le bon roi pense au contraire que la richesse des citoyens est seule de nature à assurer sa propre richesse. Le premier fait en sorte de tout maintenir sous sa dépendance autant par les lois que par les délations. Le bon roi trouve toujours du charme dans la liberté des citoyens. L'un a pour la conservation de sa personne des gardes de mercenaires et de brigands ; l'autre pense que sa bienveillance envers les citoyens et ce même sentiment à son égard chez ses sujets suffisent à sa sauvegarde. » *L'Institution du Prince chrétien*, Erasme, 1515.

¹⁶ « L'Organisation refila quelques piastres à la campagne de Jack –sans faire de bruit, anonymement. Des dons bien juteux et très compartimentés. » *American Tabloid*, p. 367.

¹⁷ *JFK*, dernière séquence, chapitre 85, 3h 08'50''.

¹⁸ *American Tabloid*, chapitre 96, p. 729-730.

colonels et son propre sort compromis¹⁹, la tentative de Turner pour faire connaître les exactions de la C.I.A. est probablement empêchée²⁰, enfin, Cadin laisse entendre que les tenants et aboutissants des meurtres sur lesquels il a enquêté seront étouffés en raison de la position sociale du coupable²¹.

Il convient de distinguer le Mal social, que nous pouvons percevoir comme la rencontre entre un ensemble de déviances advenant sans qu'un ou plusieurs individus soient à l'origine du mal et le malaise qui en découle. Au Mal absolu s'opposerait un Bien absolu, et l'ensemble de la critique du genre policier ou du sous-genre noir semble unanime pour nier une telle option. De fait, puisque les monstres mêmes sont justifiés par leurs parcours, le genre policier tourne le dos, dans son ensemble, à la tradition dualiste manichéenne, à quelques exceptions près. En effet, si le Mal a perdu de son aura surnaturelle en se cantonnant au genre fantastique, on peut discerner aisément quelques figures quasi sataniques dans le sous-ensemble policier-politique. Chaque auteur est porteur de sa propre rhétorique du Mal, mais la plupart brosent des portraits de personnages irrécupérables, présentés comme foncièrement mauvais dans l'échelle de valeurs constituée par l'ensemble des personnages. On peut s'interroger sur le caractère presque incongru a priori de personnages aussi maléfiques, dans un univers où la plupart des actions, bonnes ou mauvaises, sont justifiées, essentiellement par des contingences sociales. Ce Mal absolu semble se limiter à quelques personnages, pour lesquels les auteurs semblent ne chercher aucune justification. Il s'agit essentiellement de personnages puissants, parfois situés à l'intérieur de l'appareil d'Etat. Nous distinguons ici les premières traces d'un engagement militant de la part des auteurs quant aux thèmes qu'ils souhaitent offrir à la réflexion du public : les crimes qui sont commis dans les œuvres de notre corpus peuvent avoir été commis pour certaines raisons, mais ces raisons seront rarement justifiées par les auteurs. Il existerait donc un Mal social absolu, qui sous-tendrait les crimes qui ponctuent les intrigues du sous-genre policier-politique, et sa personnification le rend

¹⁹ Z, dernière séquence, chapitre 21.

²⁰ *Les Trois jours du condor*, dernière séquence, chapitre 14 .

²¹ « Je ne pouvais pas lui répondre qu'on m'avait déjà ordonné de mettre la pédale douce. Au ministère, on préparait déjà un scénario plus conforme à l'idée que les citoyens devaient se faire des garants de l'ordre public ». *Meurtres pour Mémoires*, p. 213.

d'autant plus symbolique. Le thème du Mal, élément d'une rhétorique des plus anciennes, d'ascendance religieuse, semble s'accorder bien mal avec le caractère rationnel des auteurs quant au ton général employé pour évoquer le monde et l'histoire réels. L'attitude affichée par ces auteurs qui l'emploient malgré tout, semble indiquer qu'il s'agit ici d'une technique narrative plus que d'un souci de refléter la réalité le plus fidèlement possible. Noircir le criminel est une technique ancienne, notamment dans les œuvres mettant en jeu des oppositions de type manichéen : au chevalier vertueux s'oppose le félon ou l'ignoble, ainsi que l'on peut les trouver dans les romans de chevalerie : A Lancelot s'oppose Méléagand²². La mise en présence des deux chevaliers équilibre fondamentalement l'œuvre romanesque. Le sous-ensemble policier-politique met en jeu un Mal triomphant, ou en déséquilibre favorable face aux représentants d'un hypothétique Bien social. De fait, peu de personnages peuvent prétendre personnifier le Bien social : les juristes²³, et quelques rares enquêteurs parfois martyrs, et souvent ambivalents²⁴, comme nous le verrons dans notre seconde partie. Il ne s'agit donc pas de représenter la société ni la politique en grandes forces opposées et équilibrées, mais bien plutôt d'ajouter à la modalisation et à la caractérisation des personnages, ensembles sociaux et actions œuvrant à mauvais escient. L'effet de contraste n'est pas aussi fort que dans le roman chevaleresque ou dans les *comic books*, il n'oppose aux personnages malfaisants que des hommes normaux au lieu de personnages chevaleresques. Le mal social n'a guère d'équivalent dans le bien, et l'on peut conclure que la vision morale qui se dégage de nombre d'œuvres de notre corpus est fortement pessimiste.

Perceptible à l'échelle de personnages ou d'ensembles de personnages, ce Mal social est exprimé par la modalisation qui marque les descriptions de certains d'entre eux. Le terrible Georges Clémenceau Oufiri dépeint par Jean-Patrick Manchette apparaît ainsi d'autant plus malfaisant que l'essentiel du roman le voit jouir de sa victoire sur N'Gustro, et c'est ce plaisir

²² In Chrétien de Troyes, *Le Chevalier à la Charrette*.

²³ Celui de Z, de même que le personnage de Robert Kennedy, auquel James Ellroy voue une plus grande estime qu'à son frère (Interview à Canal+, 28/06/1995) ainsi que Jim Garrison (*JFK*), selon la vision qu'en livre Oliver Stone : cette vision du véritable Jim Garrison fut considérablement contestée par de nombreuses voix de la presse et de l'intelligentsia américaine (cf. James O'Byrne, article du *Times-Picayune* : *The Garrison Probe : The Story Hollywood won't tell*, in *JFK, The Book of the Film*, Applause Books, 1992, p. 234 et suivantes)

²⁴ Ward Littell, qui piétine ses idéaux avec la même fureur qu'il les a servis, lorsqu'il accepte de servir le chef de la Mafia Carlos Marcello : « Marcello offrit sa main. Une main avec un gros anneau en diamant, style pape en exercice, que Littell embrassa. », (*American Tabloid*, p. 491).

même qui fait horreur, par comparaison avec la terrible situation de l'opposant kidnappé²⁵. Oufiri profite de tous les plaisirs : alcool²⁶, cigares de luxe²⁷, haschisch²⁸, ainsi que d'une jeune femme dont on peut supposer qu'il s'agit d'une prostituée de luxe²⁹. Toutefois, il serait vain de voir en N'Gustro le représentant d'un Bien social, dans la mesure où Manchette, adoptant le point de vue d'un mercenaire, choisit de ridiculiser systématiquement les hommes³⁰ et les discours idéalistes³¹. Manchette dépeint le Mal sans se préoccuper de lui opposer un Bien. Son roman dépasse l'opposition manichéenne en ce qu'il n'envisage aucune issue autre que mauvaise, puisqu'aucun des personnages ne trouve grâce à ses yeux. Roman sans héros, *L'Affaire N'Gustro* convoque le Mal mais ne l'oppose éventuellement qu'aux conceptions du seul lecteur. On peut de ce fait considérer que la thématique du Mal se manifeste dans l'œuvre de Manchette sous la forme du désespoir, du nihilisme quant aux actes des personnages, et d'un constat extrêmement amer et sarcastique du devenir du monde.

Il en va de même pour l'équilibre de certaines des autres œuvres de notre corpus, tel *American Tabloid* et certains personnages des *Trois Jours du Condor*. Le cynisme de tous les personnages, sympathiques ou antipathiques, épris de justice ou mercenaires, du roman de James Ellroy, se fait toujours sentir : le plus troublant des exemples étant fourni par l'évolution de Ward Littell, qui basculera de l'idéal de justice au crime et à la servitude de ce Crime organisé qu'il a combattu. On notera que cette évolution effraie nombre d'autres personnages³².

²⁵ « (Oufiri) pense aussi à la cave, où sa proie est pendue. Il a un délicieux frisson. Tout à l'heure, il tranchera dans le vif du sujet, de sa propre main. Au bout d'un certain nombre d'heures, quiconque est pendu par les pieds a la figure qui noircit. Mais sur un nègre, ça ne se voit pas. Le Maréchal est hilare. » *L'Affaire N'Gustro*, p.85.

²⁶ « Oufiri a avalé cul-sec une demi-bouteille de whisky irlandais », *Ibid.*, p. 113.

²⁷ « Ils fument à présent des cigares Schimmelpenninck. » *Ibid.*, p.71.

²⁸ « Je suis d'humeur pour un coup de H, dit (Oufiri) » *Ibid.*, p. 72.

²⁹ « Il entre doucement dans la chambre de Josyane. Elle dort. C'est une petite jeune fille, presque une enfant, mais elle connaît des tas de trucs. » *Ibid.*, p. 33.

³⁰ Cf. *Ibid.*, p. 158-159, Le poème improvisé par N'Gustro.

³¹ « C'est Anne qui était pas contente. Je lui avais fauché ses nègres. Ils la renvoyaient coin-cuisine. Elle protestait des choses sans rapport, l'émancipation de la femme, les berbères à dévoiler, Clara Zetkin, planning familial, Agnès Varda, Duras, Beauvoir, Ibarruri. Salades monstres. » *Ibid.*, p.94.

³² On notera entre autres les réflexions des autres héros, dont celle de son ami Kemper Boyd : « Ward J. Littell – Putain de christ. » *American Tabloid*, p.432, ainsi que celle de l'un des personnages les plus haut placés dans la hiérarchie du Mal selon James Ellroy, John Edgar Hoover : « Je vous ai méjugé et mésestimé. Et je suis heureux que nous soyons à nouveau collègues. » *American Tabloid*, p.589.

La place du Mal est importante dans le sous-ensemble policier-politique, ce qui constitue un paradoxe dans la mesure où le genre tient surtout des conceptions béhavioristes du *hardboiled* : pas de méchants diaboliques ni de chevaliers blancs. Le concept de libre arbitre est abandonné au profit d'explications sociologiques et psychologiques de la délinquance. C'est la fin, en théorie, des « méchants » nés mauvais. On voit pourtant resurgir des personnages présentés sans espoir de rachat, irrécupérables et fiers de l'être, et de là découle un ensemble d'actes et de manières de voir le monde considérées par les auteurs (puisqu'elles sont présentées comme telles) comme mauvaises. Ces personnages, souvent inspirés directement de personnes réelles, sont les véritables cibles des auteurs, ainsi que leurs actes qu'ils présentent comme définitivement indéfendables au regard de l'histoire. Une ambiguïté subsiste dans la distanciation opérée quant à certains personnages sympathiques malgré leur appartenance à ce « nouveau camp du mal ». Cette ambiguïté est particulièrement saillante dans les cas d'Henri Butron (*L'Affaire N'Gustro*) et du trio composé de Kemper Boyd, Ward Littell et Pete Bondurant (*American Tabloid*), qui ont en commun de pratiquer de basses besognes au service de causes plus que discutables, mais de n'en être pas moins les personnages principaux de leurs intrigues, sans opposition d'un quelconque personnage vertueux. L'auteur laisse ici le lecteur seul face à sa propre perception de l'indéfendable.

Ajoutons que l'ensemble des auteurs que nous étudions prend généralement soin de développer l'argumentaire de ceux qu'ils considèrent comme des personnages malfaisants. Ainsi le cynisme d'un Higgins peut s'exprimer dans toute son horreur à la fin des *Trois Jours du Condor*, et laisser entrevoir à Turner que les déviances d'Atwood ne sont que les pratiques courantes de la C.I.A. qu'il a servie³³. Le Mal, tout comme le Bien, n'est alors qu'affaire de point de vue. Cette vision cynique et profondément machiavélique du monde est dévoilée pour être mieux confrontée à l'impuissance de l'idéaliste qui subsiste en Turner. Sa tentative de dévoiler l'ensemble au grand public est vouée à l'échec, et le profond pessimisme du film s'enracine dans la conviction que le Mal décrit est constitutif du système politique qui sert de cadre à l'intrigue.

³³ Higgins avoue ainsi à Turner ce qui se serait passé si le plan d'Atwood avait forcé l'agence à le couvrir « Une partie différente... Le fait est que ce n'était pas un mauvais plan. Ça aurait pu marcher. » *Les Trois Jours du Condor*, Chapitre 14, 1h 48'57''.

B. Ordre et désordre

Les oppositions manichéennes ne sont pas les seules tensions du sous-ensemble policier-politique. Suivant une rhétorique plus contemporaine, on peut trouver dans le discours et les actes de nombre de personnages des traces de l'opposition entre ordre et désordre. Le genre policier, traitant nécessairement d'un désordre au sein de la société, le crime, propose tout aussi nécessairement une vision de l'ordre social, fût-ce en creux. Il peut alors se faire le critique de l'ordre en place ou l'utopiste d'un ordre meilleur. Au-delà de l'ancrage de l'intrigue dans un cadre social et historique précis, c'est une vision philosophique de la société qui est proposée à travers l'accomplissement ou le châtement d'un crime.

L'ordre social désigne d'une manière courante l'organisation harmonieuse d'une société et son fonctionnement pacifique à l'égard de tous les citoyens. Deux ordres sont présents dans le sous-ensemble policier-politique : l'ordre social et l'ordre public. L'un désigne un système d'organisation des rapports sociaux (démocratie, dictature, monarchie), et l'autre la bonne marche judiciaire de la société. Le rapprochement de ces deux nuances sémantiques de l'ordre est à l'origine de nombreux discours tenus par certains personnages des œuvres de notre corpus. L'un est au service de l'autre : le bras armé de l'Etat contribue à son bon fonctionnement. Cependant, l'ordre public et ses représentants peuvent contribuer à l'affrontement entre ordre social établi et ordre social virtuel, ou émergent. Nous voyons surgir cette manière d'envisager le rôle des représentants de l'ordre public dans le discours prononcé par le colonel de Z³⁴. S'adressant à des militaires et des policiers, c'est à dire à des « représentants de l'ordre », il contribue à définir ce que la notion d'ordre évoque inmanquablement dans ce contexte historique. Selon lui, cependant, l'ordre public est mis au service d'un certain ordre social, prêt à tout pour se conserver face à d'éventuels désordres³⁵.

³⁴ Z, Séquence d'ouverture et générique. Chapitre 1.

³⁵ « Nous devons préserver les parties saines de notre société, et nous devons guérir les parties atteintes. » (Z, Chapitre 1, 3'58')

Le contexte est important : alors que de nombreux mouvements révolutionnaires se sont manifestés dans le monde³⁶, et que d'autres mouvements contestataires plus pacifiques participent à la démocratie de certains États³⁷, ces représentants de l'ordre sont confrontés à la tentation de la réaction. Les notions d'ordre et de désordre social, en termes politiques, ne peuvent pas être systématiquement considérées en termes judiciaires. Les opposants d'hier pouvant devenir les gouvernants de demain, ce qui apparaît comme un désordre social peut s'avérer le premier pas d'un nouvel ordre social. Ainsi en est-il de la plupart des changements de système gouvernemental, qu'ils s'effectuent dans la violence³⁸ ou non³⁹. Dès lors, il s'avère que les notions d'ordre et de désordre sociaux ne peuvent être traitées avec la même rigueur que les conceptions manichéennes de Bien et de Mal, du moins dans le champ de l'analyse politique. Dans le cadre des discours politiques, la différence se justifie par l'appartenance de tout orateur au système en place ou, au contraire, à la contestation. La particularité du discours du colonel de Z réside précisément dans ce qu'elle présente la contestation comme un fléau : c'est la métaphore du mildiou, maladie qui frappa la vigne française par la propagation d'un champignon. Cette métaphore filée en comparaison montre la violence de la réaction, ainsi que les convictions d'une partie de ce bras armé de l'Etat. Lors de la réunion qui ouvre le film, le Sous-secrétaire d'Etat à l'Agriculture déclare :

Des tracts rappellent aux paysans que le mildiou, maladie qui ravage les vignes, a fait son apparition pour la première fois en même temps que cette autre maladie idéologique qui ravage les hommes⁴⁰.

Il est ensuite relayé par le Général :

Tout comme le mildiou, cette maladie idéologique doit être combattue préventivement. Tout comme le mildiou, elle est due à des germes morbides et à divers agents parasites⁴¹.

³⁶ Les insurrections de Cuba, qui mènent Fidel Castro au pouvoir en 1959, mais également les guerres coloniales qui déchirent le Maghreb ou l'Asie du Sud-Est dès la fin de la Seconde Guerre Mondiale.

³⁷ A l'instar des événements de Mai 1968 et des manifestations anti-Guerre du Vietnam américaines.

³⁸ L'exemple le plus célèbre en France n'est autre que la prise de la Bastille du 14 Juillet 1789, acte insurrectionnel devenu fête nationale.

³⁹ A l'image de la Révolution portugaise des Œillets (1974).

⁴⁰ Z, chapitre 1, 1'27''

⁴¹ Z, chapitre 1, 2'04''

La séparation entre les deux notions se manifeste donc dans le vocabulaire politique dans la période couverte par notre corpus. Les racines de cette rhétorique rassurante, en théorie du moins, sont à puiser dans le contexte international angoissant de la guerre froide. Alors que la plupart des pays se situent dans l'un ou l'autre bloc, de gré ou de force, il convient pour les autorités de chaque gouvernement de rassurer les populations. C'est ainsi que s'élabore la paix sociale recherchée par les gouvernants, fût-elle au prix d'une violence. Il convient donc de séparer le cadre de la fiction et le cadre de la réalité politique et historique : la fiction policière peut penser l'ordre et le désordre sociaux en termes judiciaires, tandis que la réalité est faite de l'évolution des événements, et justifie parfois un désordre devenu nouvel ordre. Dans le cadre du genre policier, le désordre étant représenté par le crime, il semblerait donc logique que le désordre social soit assimilé au crime également. Le sous-ensemble policier-politique prend cependant en compte l'ensemble des nuances entre les notions, et traite à la fois des oppositions entre ordre politique en place et ordre politique virtuel, mais aussi des oppositions entre ordre et désordre public⁴².

On distingue ainsi trois degrés de représentation de l'ordre et du désordre social : le concept caché derrière la représentation globale du crime, les grands ensembles sociaux, qu'ils soient au service de l'ordre ou du désordre, et les agents, c'est à dire les individus qui servent l'un ou l'autre au gré de l'intrigue. Nous traiterons de ces derniers dans notre seconde partie.

1) Le système déviant VS le système mauvais

Cette séparation binaire n'est pas sans rappeler celle du Bien et du Mal. Comme nous l'avons évoqué, l'évolution essentielle entre les deux époques distinguées par Orwell entre

⁴² Lorsque le travail de la police est décrit dans son cadre normal, par exemple. C'est le cas de l'inspecteur Cadin que l'on voit rétablir l'ordre dans quelques passages situés à la périphérie de l'intrigue principale : lors de négociations avec des croque-morts grévistes, (*Meurtres pour Mémoire*, p. 44-45) ou du braquage d'une bijouterie (*Ibid.*, p.142-143).

XIX^e et XX^e⁴³ siècle va de pair avec une considérable évolution des mentalités en ce qui concerne cette dualité. Le grand succès de Marx auprès de certains auteurs se conjugue à l'échec du capitalisme lors du Krach de 1929. Si l'on a qualifié le *hardboiled* de « behavioriste », il ne s'agit pas exclusivement de désigner un style où le mentalisme n'a pas sa place, où le discours intérieur est supprimé au profit d'une focalisation interne mais entièrement au service de l'action. La lecture de la société proposée par le *hardboiled*, son pessimisme apparent, naît de la compréhension que la société est bel et bien découpée en classes dominantes et dominées, et que leur cohabitation n'est pas égalitaire. Le genre policier n'est pas nécessairement révolutionnaire, en ce qu'il n'institue pas une classe entière en héros d'une intrigue, comme l'amorçait Zola⁴⁴, mais il n'en demeure pas moins porteur d'une vision lucide des classes sociales et de leurs rapports. Il est également important de noter que la négation de l'individualité de certains des personnages principaux du *hardboiled*⁴⁵ peut être interprétée comme un autre signe de l'avènement de cette conception de la société : peu importe dorénavant le nom, le passé et les habitudes du héros, simple agent révélateur du crime. Le crime, c'est à dire le désordre social, prend le pas sur l'héroïsme de l'enquêteur. Ajoutons que la tendance se confirme même lorsque les personnages sont plus caractérisés : Philip Marlowe est plus fameux pour sa capacité à se plonger dans les ennuis que pour ses déductions et son sens de l'observation, et les collègues de Steve Carella⁴⁶ sont présentés comme des policiers ordinaires, dont le caractère héroïque, au sens romanesque du terme, tient essentiellement à leur place centrale dans les intrigues. Le genre *hardboiled* y gagne un aspect presque documentaire dans la mesure où l'évolution des forces en présence se fait selon une logique sociale implacable, pour le meilleur ou pour le pire, logique qu'aucun héros

⁴³ « Les histoires de Raffles, écrites du point de vue du criminel, sont bien moins anti-sociales que bien des histoires modernes écrites du point de vue du détective. Elles laissent derrière elles une forte impression de puérité. Elles appartiennent à une époque où les gens avaient des valeurs, même si ces valeurs étaient stupides. Leur phrase clef est : « Cela ne se fait pas. » La ligne qu'ils tirent entre Bien et Mal est aussi absurde qu'un tabou polynésien mais, du moins, comme le tabou, elle présente l'avantage que tout le monde l'accepte. » George Orwell, *Raffles et Miss Blandish*, *op. cit.*, p. 199.

⁴⁴ Dans le finale de *Germinal*, à l'évocation de la révolte sourdant des profondeurs des mines.

⁴⁵ Le cas le plus typique est celui de l'agent de la Continentale créé par Dashiell Hammett, que l'on retrouve dans de nombreuses nouvelles, dont *Le Sac de Couffignal*, 1925, et *Papier Tue-mouches*, 1929)

⁴⁶ Héros du cycle du 87^e *Precinct*, le 87^e district, série policière d'Ed McBain, publiée par la Série Noire depuis 1956.

ne peut venir contrarier individuellement. Ainsi en est-il dès la désillusion de Marlowe à la fin du *Grand Sommeil*, qui constate que c'est la logique d'une classe dominante, celle de la grande bourgeoisie représentée par la famille Sternwood, qui ne pourra être inquiétée par la justice⁴⁷, qui l'emporte en définitive sur toute justice humaine.

Le crime doit dès lors être remis en perspective. Il est relativisé. Il s'agit de la manifestation d'un désordre social, d'un dysfonctionnement de la société qui peut se manifester selon deux ensembles de causes que nous retrouverons dans d'autres domaines de notre étude : soit le système est détourné au profit et par l'action d'un ou plusieurs criminels, soit le système est supposé vicié, et ses dysfonctionnements n'en sont plus vraiment, et n'ont d'autre tort que d'être découverts par un ou plusieurs personnages. Tandis que le genre policier définit le crime comme un désordre social, le sous-ensemble policier-politique montre que le crime n'est guère qu'un instrument. Le désordre social est, à toute échelle, un ensemble de pratiques de gouvernement efficace, éventuellement répréhensible⁴⁸. Dès lors, on peut distinguer deux ensembles principaux dans notre corpus, selon la distinction opérée. Cette distinction n'est pas sans rappeler celle qu'Umberto Eco avançait lorsqu'il étudiait les fins d'œuvres populaires⁴⁹ : sa conclusion faisait s'opposer romans réformistes et « révolutionnaires », les premiers utilisant des fins « consolatoires » –qui voyaient le mal châtié et le bien récompensé, fût-ce en dépit de toute vraisemblance-, et les seconds des fins « problématiques », -qui ne voient guère les véritables malfaisants châtiés, ou voient l'injustice à l'endroit des héros perdurer, et laisse donc le lecteur ému mais insatisfait moralement. Les crises dépeintes dans les œuvres du sous-ensemble policier-politique ne sont pas nécessairement différentes, bien qu'elles s'avèrent moins guidées par la fin du récit. En

⁴⁷ Marlowe laisse échapper Vivian, dont il a découvert la culpabilité, en lui laissant « (...) trois jours. Si vous êtes partie d'ici là, ça va. Sinon, je lâche le paquet. Et ne croyez pas que je bluffe. » *Le Grand sommeil*, 1938, Réédition Folio Policier, 1999, p. 251

⁴⁸ La C.I.A. ménage ainsi sans arrière-pensée ses alliés hors-la-loi. L'officier traitant de Boyd, John Stanton, lui adresse ce mémo : « L'Agence devrait l'ouverture d'une « Klaverne du Klan » à Blessington. Le camp était entouré de péquenots pauvres comme les pierres (...). Les petites plaisanteries et escapades du Klan aideraient à détourner leurs attentions. » *American Tabloid*, p.312. La stratégie de la C.I.A. est dévoilée en termes on ne peut plus explicites lorsque Boyd annonce à Bondurant : « Nous allons faciliter la collaboration entre la C.I.A. et le crime organisé ». *American Tabloid*, p.275. De même, J. Edgar Hoover est plus que tolérant à l'égard du Ku Klux Klan : « La seule véritable préoccupation de Hoover était de répertorier par le plus petit détail la fraude fédérale sur le courrier par le KKK. » *American Tabloid*, p.312.

⁴⁹ Umberto Eco, *De Superman au surhomme*, Le Livre de poche, biblio/essais, 1993, p. 16 à 20.

effet, c'est la vision de la crise politique qui détermine celle du système. Dès lors, c'est la révélation qui porte la marque de cette vision de l'auteur. L'exemple des *Trois Jours du Condor* est l'un des plus marquants, et constitue une vision problématique de la société, en ce que l'ensemble du système gouvernemental représenté par Atwood et la C.I.A., n'a guère dévié de ses attributions et surtout de ses pratiques courantes dans l'affaire révélée par Turner⁵⁰. Le système semble d'abord détourné au profit d'un groupe d'intérêts privés, mais lorsque Higgins admet que, mis devant le fait accompli par Atwood, la C.I.A. l'aurait suivi dans ses entreprises, cette institution apparaît comme un système mauvais. Selon notre distinction, *Les Trois Jours du Condor* s'avère une dénonciation à double tranchant.

Les auteurs qui mettent en scène un système juste mais contrarié par les événements sont plus optimistes que les autres, car ils apportent à leur public, grâce à des finales plus consolatoires que les autres, la confiance dans la justice, sous quelque forme qu'elle se manifeste. Le déroulement de l'intrigue procède généralement à la délimitation des contours du désordre social, avant de proposer des solutions. C'est le mouvement dessiné par la structure de Z : le magistrat chargé de l'enquête découvre peu à peu jusqu'où le système a été gangrené par les pratiques criminelles. Le crime est ici collectif, favorisé par les événements internationaux⁵¹, mais délimité. L'intrigue du film se conclut par l'inculpation de tous les responsables et commanditaires de l'assassinat du député. Alors que l'intrigue indique que le système dépeint n'est peut-être pas totalement corrompu, puisque l'enquête est menée avec rigueur par un de ses représentants, la fin montre cependant que la justice et l'équilibre social sont trop fragiles pour garantir l'ordre.

Dans le cas des *Trois Jours du Condor* et de *Meurtres pour Mémoire*, dont l'intrigue est entièrement fictive malgré l'utilisation de faits historiques et d'institutions réelles⁵², c'est une

⁵⁰ *Les Trois jours du Condor*, dernière séquence, chapitre 14.

⁵¹ L'intrigue est placée au centre d'un contexte mondial. Ainsi les considérations échangées par le Général et un homme d'Etat lorsque les deux hommes suivent un moment le car qui véhicule les danseurs du Bolchoï sont-elles orientées en fonction d'événements politiques précis (Le passage à l'ouest de Rudolf Nureev auquel il est fait allusion (Z, chapitre 1, 5'31''). De même, à l'inverse, Manuel s'exclame alors que les portes se ferment pour la réunion du député : « Il faut toujours accuser les Américains, même quand on pense avoir tort, eux savent qu'on a raison! » (Z, chapitre 2, 10'45'').

⁵² La répression de la manifestation du FLN du 17 Octobre 1961 et la déportation d'enfants ordonnée par l'administration française étaient des faits peu connus à l'époque de la publication du roman de Didier Daeninckx, et l'auteur du roman dont le film de Sydney Pollack est tiré, James Grady, fut journaliste politique avant de se tourner vers la fiction.

forme de réalisme pessimiste propre au genre policier qui préside aux dénouements des intrigues. Les enquêtes ont plus consisté en la délimitation des responsabilités au sein du système qu'en la découverte des causes des crimes. Notons que les deux œuvres suivent en cela la structure de *Z*, mais que les choix opérés par les auteurs pour les révélations et explications des motifs sont peu spectaculaires : c'est au cours de conversations que les enquêteurs expliquent ou découvrent enfin les motivations, tandis que les coupables ont été démasqués par l'action.

A l'opposé, le regard porté par Jean-Patrick Manchette et James Ellroy est dépourvu de la conviction que l'ordre social en place est fondé sur la recherche du bien commun. Décrivant les événements politiques par leur versant le plus répréhensible, c'est à dire l'utilisation par les représentants de l'ordre de malfaiteurs, ils laissent penser que le système social qu'ils décrivent est fondé sur la conservation par tous les moyens du pouvoir par un groupe. Les intérêts supérieurs sont niés, tout est affaire d'ambitions et de désirs personnels, et ce à tous niveaux de l'appareil social : John Kennedy hésite quant aux positions politiques à adopter dans le seul but d'être élu⁵³, le Maréchal Oufiri ne fait supprimer N'Gustro que pour s'assurer d'accéder lui-même au pouvoir. L'ordre social est fondamentalement injuste lorsque ses dirigeants n'agissent pas au nom du pays qu'ils souhaitent gouverner. A l'inverse d'auteurs plus idéalistes, comme Oliver Stone, qui interprète l'assassinat de John Kennedy comme la fin de l'innocence de l'Amérique, ces auteurs ne considèrent pas que le système qu'ils dépeignent a dégénéré pour en arriver à ce stade de corruption, mais bien qu'il ne pouvait en être autrement. En effet, tous ceux qui croient en les vertus affichées du système social sont impitoyablement ridiculisés⁵⁴ ou détruits⁵⁵. De plus, aucune alternative politique n'est proposée par les œuvres de ces auteurs. Le système se conservera toujours, dans leur univers.

⁵³ Tout se décide avant l'élection de Kennedy, sur des considérations purement électoralistes : « Eisenhower et Nixon se sont prononcés contre Castro, ouvertement, et je suis d'avis que Jack devrait se constituer un dossier de références anti-castristes. », dit Boyd, à un Kennedy hésitant : « Papa a raison, dit Jack. Mais j'ai pensé que je pourrais peut-être envoyer quelques Marines là-bas si je suis élu. » *American Tabloid*, p. 279.

⁵⁴ C'est notamment le cas du père d'Henri Butron, traité de « vieux con » en de nombreuses occasions par son fils, non par révolte adolescente, mais par mépris pour ce qu'il représente. *L'Affaire N'Gustro*, p. 15.

⁵⁵ La croisade anti-crime organisé de Robert Kennedy est stoppée par la découverte de ce dernier qu'il fait lui-même partie d'une famille liée à ce crime organisé.

2) Les ensembles sociaux

La notion même d'Etat est mise en cause dans la mesure où la fiction met en scène l'ordre social compromis avec des structures génératrices de désordres. Ces structures sont en effet basées sur des principes qui contribuent à stabiliser et entériner des inégalités sociales, et ce dans la violence. L'ordre social qui tolère, voire s'allie à de telles structures, ou en emploie les méthodes, est foncièrement inique. Nous verrons à la lumière de l'examen de ces structures que cette zone grise est celle où se fondent ordre et désordre, société et marginalité. Nous verrons également comment le sous-ensemble policier-politique met en accusation des systèmes politiques qui s'opposent plus aux volontés de changement qu'au désordre social en place, et qu'en ce sens le sous ensemble policier-politique fait porter sa critique sociale au-delà du constat, et convie le public à une réflexion politique majeure.

2-1) La Mafia italo-américaine

Héritée de diverses micro-organisations italiennes, importée avec les premiers immigrants italiens, elle est porteuse d'une mythologie sociale unique, celle du gouvernement parallèle de proximité, une organisation qui serait au service du petit peuple là où les autorités font défaut. Cet État dans l'Etat étant fondé sur la violence, les prétendues règles qui le président sont naturellement iniques⁵⁶. Cette organisation profite du vide laissé par l'Etat, de chaque faille créée entre le désir humain et la prohibition de ce désir par la Loi : prospérant sur la transgression de l'interdit, elle ne peut être considérée comme un substitut

⁵⁶ Vittorio Teresi, « Nos Armes face au Défi mafieux », *La Pensée* n°324, Octobre décembre 2000, p.51 et suivantes.

acceptable de l'Etat dans la mesure où elle ne répond à aucun contrôle du peuple qu'elle prétend gouverner. L'analogie opérée dans les mentalités collectives avec des organisations sociales légitimes tient dans ce que la Mafia, ainsi que ses équivalents chinois, russes et autres, est structurée dans une hiérarchie simple mais incontournable. C'est l'ordre dans le désordre. Les responsabilités augmentent au fur et à mesure que l'on monte dans les étages de l'organisation pyramidale. Cette hiérarchie a fait comparer la Mafia à l'armée (Les désignations des grades en sont inspirées, du grade de capitaine (*capo*) par exemple) mais aussi au monde de l'entreprise⁵⁷.

C'est au tournant des années 50 que la Mafia change de statut, et passe de la pègre de proximité au gangstérisme organisé à l'échelle nationale, voire internationale. La vision offerte par *American Tabloid* montre les chefs de plusieurs branches régionales de la Mafia converser entre eux et passer le plus clair de leur temps ensemble à gérer leurs entreprises illégales. De même que pour des gouverneurs de province, leur assemblée préside à la fois aux destinées de leurs subordonnés et à certains événements qui les dépassent en importance : ils sont en position d'influer sur ces événements, luttant à armes égales -puisque à rang égal- contre les administrations chargées de les mettre en déroute. Le cas de l'engagement de la Mafia dans des tentatives de renversement de Fidel Castro constitue un exemple remarquable de la vision critique de James Ellroy du monde libéral : en entrepreneurs avisés, les dirigeants de la Mafia interviennent sur le champ politique, voire militaire, pour conserver leurs intérêts⁵⁸. La proximité avec les entreprises américaines qui parrainèrent le régime de Fulgencio Batista, telle la United Fruit Company, paravent connu de la C.I.A., entre autres ingérences, est particulièrement frappante. Ellroy met en scène la représentation de la Mafia comme une entreprise à la pointe du libéralisme le plus agressif, susceptible de devenir un agent de la politique internationale d'un pays aux côtés d'acteurs institutionnels (dans le cas de Cuba, la C.I.A., l'Armée, mais aussi le FBI et les services de renseignements). On notera que l'analogie ne semble pas s'arrêter au fonctionnement économique et aux structures des

⁵⁷ Les deux derniers volets du *Parrain* (1972 et 1990, Francis Ford Coppola) sont les plus marquants : le chef de la famille Corleone abandonne progressivement ses fonctions de chef de gang pour diversifier ses activités dans divers domaines légaux, ce qui ne l'empêche pas de conserver certaines méthodes de la pègre.

⁵⁸ Il s'agit de récupérer les casinos tenus par la Mafia que le gouvernement de Fidel Castro nationalisa dès son arrivée au pouvoir.

institutions et entreprises d'une part, à la Mafia d'autre part : elle se poursuit au niveau des personnages qui les dirigent. Ainsi, sous la plume de James Ellroy les chefs de la Mafia sont-ils des êtres colériques et grossiers quant à leurs réactions en affaires⁵⁹. Les dirigeants d'autres institutions ne sont pas toujours plus policés ni plus sereins⁶⁰. En renvoyant ainsi dos-à-dos institutions, entreprises et organisations criminelles, James Ellroy fait preuve de cynisme et de critique virulente : si la Mafia possède quelques vertus d'efficacité comparables à celles qui gouvernent les institutions, il implique dans toute son œuvre que lesdites institutions n'ont pas de meilleures motivations que la Mafia elle-même. Le personnage qu'il fait de J. Edgar Hoover, très ressemblant à ce qu'il fut en réalité, est l'un des représentants cruciaux de ce machiavélisme politique. Prêt à tout pour conserver son pouvoir⁶¹, et à toutes les compromissions pour mener la politique du pays à sa guise⁶².

La représentation de la Mafia dans le sous-ensemble policier-politique est celle du libéralisme extrême, caricatural, dépouillé de toute préoccupation sociale, puisque l'exploitation du peuple est non seulement pratiquée, mais aussi revendiquée. Le mépris de ces capitaines d'industries pour les hommes qu'ils emploient est révélateur de leur vision de l'humanité, faite de ségrégation et d'un idéal de société de castes⁶³. La liberté absolue dont jouissent ces entrepreneurs provient de leur situation marginale. Le fait même qu'ils soient à l'écart de la société leur offre le confort de n'obéir à aucune loi, tant que la loi les laisse

⁵⁹ Prisonnier à La Havane, Santos Trafficante Jr s'exprime en termes peu châtiés, faisant mine de lire une lettre à haute voix : « (...) Espèce de chien de merde coco. (...) Nous t'avons payé en bon argent pour que tu nous laisses nos casinos si tu prenais le pouvoir, mais tu as pris notre fric et tu nous as baisés dans le trou de balle jusqu'à nous faire saigner (...) » (*American Tabloid*, p.248)

⁶⁰ Relativement excédé, J. Edgar Hoover écrit ainsi à Kemper Boyd, laissant transparaître son racisme : « Vous serez dorénavant à même de vous faire le champion des Nègres à tendance gauchisante (...) » (*Ibid.*, p.444).

⁶¹ Il remet ainsi l'insaisissable Boyd en place : « Tous les présidents depuis Calvin Coolidge [m'ont maintenu en poste], et il vous faudrait tempérer votre processus de distanciation par le savoir que Prince Jack sera au pouvoir pour un maximum de huit ans, tandis que je resterai en poste jusqu'au second millénaire. » (*Ibid.*, p. 391).

⁶² Il expose sa stratégie à Boyd dès le début du roman : « Le vieux Joe Kennedy est déterminé à acheter la Maison-Blanche à son fils, et je veux avoir en ma possession les renseignements nécessaires qui me permettront d'atténuer la politique de dégénérescence égalitariste du garçon, si ce dernier devait réussir. » (*Ibid.*, p.34. De même, Littell décode la politique du maître du F.B.I. : « Hoover sait qu'on ne peut pas poursuivre la Mafia et gagner de manière éclatante. Il se refuse à sacrifier le prestige du Bureau pour des condamnations occasionnelles. » (*Ibid.*, p.72)

⁶³ « La moitié de ces bons à rien de Cubains sont pro-Barbu, et l'autre moitié est pro-Batista. Santos a dit que c'était complètement dingue à la station, comme les Nègres quand les chèques de l'Assistance arrivent pas. » *Ibid.*, p.132.

exister. Le crime organisé en devient acceptable selon J. Edgar Hoover, qui leur offre une non-existence des plus pratiques : tant que les trafics de la Mafia sont organisés et contrôlés, la société peut fonctionner. Cette vision de l'ordre social, mise en pratique par Hoover durant un demi-siècle, est résumée par l'orientation globale du F.B.I. de l'après-guerre à l'encontre des communistes américains, pourtant peu actifs, au détriment de toute lutte contre le Crime Organisé dont Hoover niait l'existence⁶⁴. De fait, cette non-existence officielle rend l'existence réelle de la Mafia d'autant plus importante, puisque, n'étant pas des cibles pour le F.B.I., les deux organisations peuvent traiter d'égal à égal. Ainsi les solutions pacifiques de coexistence sont-elles recherchées de part et d'autre.

La Mafia, agent fondamental de désordre public, se flattant de faire appliquer un ordre interne des plus stricts, se considérant à l'occasion comme un ferment de l'ordre social dans son rôle de pourvoyeur de distractions et plaisirs interdits, constitue l'un des rares exemples de notre corpus de structure ne déviant pas de ses objectifs naturels. Elle est la meilleure représentante des structures foncièrement viciées, sans être corrompues toutefois : elle profite d'une faille mais sa structure se doit d'être saine et sans faille sous peine de destruction. La confiance ne peut être trahie, comme le fait Fidel Castro lors de la révolution cubaine, sinon l'édifice entier est menacé : affaiblis, les parrains Marcello et Trafficante mettent sur pied la plus grande contre-offensive possible, la mort du président des Etats-Unis lui-même.

La représentation de la Mafia italo-américaine dans le sous-ensemble policier-politique semble relativement circonstancielle. En effet, cette organisation s'est considérablement affaiblie au tournant des années 1980, au profit d'autres Mafias plus discrètes et surtout plus sectorisées⁶⁵. On peut considérer que le sujet s'inscrit moins dans la perspective politique dès lors que l'influence du Syndicat du Crime s'est affaiblie sur ce terrain. *American Tabloid* et, dans une moindre mesure, *JFK*⁶⁶, rendent compte d'un âge d'or de la Mafia italo-américaine qui n'a duré que quelques dizaines d'années. Néanmoins, elle reste l'organisation la moins

⁶⁴ Le fait est connu, et une conversation téléphonique entre Robert Kennedy, alors ministre de la Justice et J. Edgar Hoover le met en scène dans le roman de James Ellroy (*Ibid.*, p.476, 477 et 478.)

⁶⁵ Aujourd'hui, les cartels sud-américains sont parmi les maîtres de la drogue, tandis que les mafias russes tiennent le circuit de la prostitution. Bruno Drweski, *Les « mafias » de l'Est, un phénomène hétérogène et inédit*, in *La Pensée, op.cit.*, p.27 et suivantes.

⁶⁶ Oliver Stone met plus violemment en accusation les institutions du pays que les organisations criminelles.

déviante, paradoxalement, de l'ensemble du corpus. Le fait que James Ellroy choisisse de présenter la Mafia de cette manière tout en tirant à boulets rouges sur les institutions chargées de protéger les citoyens est révélateur du regard critique jusqu'à la désillusion qu'il porte sur le pays. A l'inverse d'Oliver Stone, qui présente la mort de John Kennedy comme la fin de l'innocence de l'Amérique, James Ellroy annonce en exergue d'*American Tabloid* que « L'Amérique n'a jamais été innocente. »⁶⁷. L'auteur, qui se définit comme un « anarchiste de droite »⁶⁸, cherche à bousculer les conventions et les idées reçues. Pour ce faire, l'inversion des valeurs des institutions est particulièrement efficace. Opposer des hommes se prétendant des hommes d'honneurs à des politiciens corrompus au sein d'un système préférant organiser le désordre pour en profiter plutôt que de le combattre relève du paradoxe ironique. Le lien étroit qu'Ellroy maintient entre sa fiction et la réalité, notamment en ce qui concerne les personnalités et agissements de certaines figures, telles Joseph Kennedy, J. Edgar Hoover et l'ensemble des chefs mafieux, permet de laisser place au doute quant aux institutions. La démarche, nous le verrons, est très différente de celle employée, pour les mêmes institutions, par Oliver Stone ou Sydney Pollack.

2-2) L'extrême droite

Il s'agit de l'une des formes d'activisme politique les plus violentes et les plus organisées dépeintes dans notre corpus. Ces groupes comptent de quelques individus à de véritables armées parallèles, très motivés par la cause qu'ils défendent et prêts à l'action la plus directe. A ces troupes se mêlent parfois des aventuriers et autres mercenaires, mais la plupart partagent la foi pour la cause défendue par les groupes d'extrême-droite. On peut constater que ces groupes ont quelques valeurs en commun avec la Mafia : respect du groupe (ou du clan), organisation souvent paramilitaire (C'est le cas du Ku Klux Klan, très

⁶⁷ *American Tabloid*, p. 9.

⁶⁸ Entretien avec Philippe Lefait, *Le cercle de minuit*, France 2, 08/03/1997

hiérarchisé), et dévouement total au chef et à l'action. La différence réside dans la motivation : tandis que la Mafia lutte perpétuellement pour son confort matériel et la prospérité financière de ses entreprises, les groupes d'extrême-droite sont dédiés à une cause politique, et prêts éventuellement au sacrifice personnel pour la servir. Notons que des groupuscules d'extrême-gauche existaient au commencement de la période que nous étudions, et que certains existent encore⁶⁹. Cependant, aucun n'est autant présent dans notre corpus que les groupuscules d'extrême-droite. Il semble que les alliances occasionnelles avec le pouvoir ou certaines branches institutionnelles se soient effectuées plus facilement avec la droite qu'avec la gauche, ce qui s'explique notamment par l'appartenance au bloc Occidental de l'ensemble des pays servant de cadre aux œuvres de notre corpus. La Guerre Froide poussa de nombreux gouvernants à tolérer ces groupuscules comme autant d'auxiliaires, au sens machiavélien du terme. En effet, Machiavel désigne sous le nom d' « armes auxiliaires » les troupes qui combattent aux termes d'un contrat d'alliance avec une puissance voisine⁷⁰. Machiavel les considère comme de mauvaises troupes, qui « ne valent rien » parce qu'elles sont incontrôlables sur le plan idéologique, à la différence des mercenaires qui ne sont efficaces que lorsqu'ils sont payés⁷¹. Le principal travers des troupes fournies par les groupes d'extrême-droite est leur instabilité. Soumis à des chefs fanatiques, ils demeurent dotés d'indépendance et de liberté d'action, et les causes communes n'ont généralement qu'un temps.

Nous distinguons quelques ensembles de ces groupes : des groupes locaux, quasi spontanés parfois, et des ensembles structurés, s'étendant parfois à l'échelle de pays entiers, et dont les ambitions sont alors parfois révolutionnaires et insurrectionnelles.

2-1-1) Les groupuscules

⁶⁹ La RAF (Rote Armee Fraktion, Fraction Armée Rouge) qui frappa notamment les milieux industriels dans la RFA des années 1970, à l'aide de kidnappings et d'assassinats, ou les Brigades Rouges Italiennes qui posèrent plusieurs bombes à la même époque.

⁷⁰ Machiavel, *Le Prince*, Livre XIII, Folio, p. 90

⁷¹ *Ibid.*, p. 84

Ils sont nombreux à être évoqués, mais leur action n'est pas au centre des œuvres elles-mêmes. Le rôle que certains auteurs leur confèrent dans le déroulement d'actions criminelles organisées ou chapeautées par des institutions met cependant en lumière la conception de l'ordre social développée dans le sous-ensemble policier-politique. Le plus important est le C.R.O.C., mis en scène dans *Z*. Ce groupuscule avait son équivalent dans la Grèce de la période qui précéda le coup d'Etat des Colonels. On trouve également quelques occurrences de cette forme d'extrémisme dans le parcours de Butron⁷², et il est fait mention du tristement célèbre S.A.C. (Service d'Action Civique), qui n'est pas sans rappeler le champ d'action du C.R.O.C.⁷³, dans *Meurtres pour Mémoire*⁷⁴.

Il s'agit d'un activisme de proximité, qui regroupe des citoyens ordinaires au sein d'une mouvance à mi-chemin entre le parti politique (lorsqu'il est interrogé par le Juge d'Instruction, le chef du C.R.O.C. avance la même argumentation de la réaction et de la lutte contre le communisme que celle qui est développée au début du film par le Général⁷⁵) et la société secrète, voire l'organisation mafieuse (La peur manifestée par certains membres démasqués par l'instruction laisse entrevoir une intimidation permanente des membres de la part d'une hiérarchie interne, et une structure dont la cohésion par la fidélité des membres est assurée au moins autant par la peur que par la ferveur politique⁷⁶). Le rayon d'action de ces groupuscules est d'assez faible étendue : il varie du vandalisme et petits troubles de l'ordre

⁷² *L'Affaire N'Gustro*, p. 27 et suivantes.

⁷³ Le C.R.O.C. est inspiré d'une milice née de la Guerre civile grecque (1947-1949). Il s'agissait d'un groupe nommé les X : « Les X, du nom d'une lettre portée par le roi sur ses épaulettes, qui ont été beaucoup utilisés pour s'attaquer aux opposants. » (*Z*, commentaire audio de Costa-Gavras, 1h 25'12'')

⁷⁴ Pierre Cazes, le gendarme tueur du roman de Didier Daeninckx, membre des Brigades spéciales, présente son travail en métropole durant la guerre d'Algérie : « Mais il y avait aussi d'autres groupes, comme le S.A.C., qui agissaient en dehors de toute hiérarchie. On se marchait sur les pieds, tout en étant du même bord. » *Meurtres pour Mémoire*, p.155.

⁷⁵ « Mon organisation est agréée par les autorités de l'Etat. Ses membres sont des citoyens honnêtes, les éléments sains de la société, si vous voulez, les anticorps dans la lutte contre toute infection. Notre but est la défense de notre civilisation chrétienne occidentale, mais c'est une lutte morale, par les idées, par l'exemple donné. Je peux vous affirmer qu'aucun des membres de mon organisation n'a assisté à la manifestation de ce soir-là. » (*Z*, Chapitre 17, 1h 34'56'').

⁷⁶ Le vendeur de fruits avoue ne pas bien savoir qui et surtout pourquoi il doit frapper (*Z*, chapitre 16, 1h 30'25''). Dans le commentaire audio de l'édition DVD du film, Costa-Gavras déclare que les membres de ces organisations d'extrême droite étaient « des citoyens fanatisés par l'idéologie anticommuniste, mais aussi par la nécessité puisque les autorisations pour leurs petits commerces leur étaient accordées par la police et que pour l'avoir il fallait donner la monnaie de change. » (*Z*, commentaire audio, 1h 26'50'')

public⁷⁷ jusqu'à la participation en tant qu'auxiliaire à des missions dévolues aux forces de l'ordre⁷⁸. A l'exception du S.A.C., plus proche en importance de structures telles que le Klu Klux Klan d'*American Tabloid*, ces petites milices sont dépeintes comme des poignées d'hommes aux motivations de courte vue. Les hommes du C.R.O.C. sont des petits commerçants ou des chômeurs révoltés par des idées qu'ils ne comprennent manifestement pas⁷⁹, ou des aventuriers aux franges de la pègre dont le besoin d'action est canalisé par les dirigeants de ces groupuscules. Ainsi Vago, le tueur installé à l'arrière du triporteur, souhaite-t-il dans un premier temps que son nom soit mentionné dans les journaux « Pour que les copains ils sachent »⁸⁰. La puérité de sa vanité répond au détachement désinvolte affiché par Butron pour évoquer ses engagements politiques de jeunesse :

*Le lycée était assez politisé, à l'époque. Il y avait d'un côté les communistes, qui ne faisaient rien mais qui étaient tout de même les plus dangereux, et les J.S.U., groupés autour d'un journaliste juif ami de Mendès France ; et de l'autre côté, les nationalistes, tout aussi cons si ce n'est plus. Je peux dire que j'ai été contacté par des inférieurs, et qu'ils n'auraient pas fait grand-chose sans moi. Non pas qu'ils aient fait grand-chose avec moi*⁸¹.

L'évolution des plus intelligents des membres de ces groupuscules tend naturellement vers des structures plus organisées et plus efficaces. C'est le cas de Butron qui prend contact avec l'O.A.S.⁸². Les hommes qui demeurent dans ces groupuscules sont les extensions invisibles de certaines institutions, et effectuent le travail d'hommes de main. L'emploi de telles forces rapproche sensiblement lesdites institutions des organisations criminelles en ce qu'elles délèguent les plus basses tâches afin de ne pas être impliquées. La chaîne qui unit le Colonel de Gendarmerie de Z et le voyou qui assassine le député est ainsi à peine discernable

⁷⁷ « Butron fait partie des groupes de jeunes nationalistes qui, dans les années 1961 et 1962, perturbent les meetings pacifistes et attaquent les colleurs d'affiches communistes et P.S.U. » *L'Affaire N'Gustro*, p. 27. « Au début c'était juste des trucs d'après boire, quand on rentrait chez soi en bande, on écrivait à la craie sur les murs. Plus tard, on a pris des vaporisateurs à peinture. On mettait des croix celtiques et O.A.S. VEILLE, des choses comme ça. On se châtaignait à l'occasion à la sortie du lycée, avec les gauchistes. C'était jamais très sérieux. » *Ibid.*, p. 35.

⁷⁸ Costa-Gavras souhaitait préciser que les hommes du C.R.O.C. avaient été utilisés par l'état comme service d'ordre. Z, commentaire audio, chapitre 16, 1h 25'10''.

⁷⁹ Cf. note 81

⁸⁰ Z, chapitre 10, 37'05''.

⁸¹ *L'Affaire N'Gustro*, p. 35.

⁸² *L'Affaire N'Gustro*, p. 27.

au premier abord : elle sera mise au jour par une ressemblance trop forte dans les dépositions, au mot près, des deux hommes⁸³. Ces groupuscules sont les révélateurs de la déviance des institutions, car ces institutions demeurent dans les cadres légaux de leur action mais délèguent ou laissent faire ces groupuscules parce qu'elles estiment qu'ils sont « du même bord »⁸⁴. Il s'agit généralement, sur le plan narratif, d'agents qui symbolisent et personnifient la déviance des institutions, ils en sont les représentations les moins acceptables qui mettent en lumière le fait que ces institutions emploient pour maintenir l'ordre social des moyens d'organisation du désordre public, voire du désordre social : les groupuscules politiques entretenus ou laissés libres entretiennent la tension générale des esprits, ainsi que Butron le décrit avec cynisme⁸⁵.

2-1-2) Les organisations

Les forces de l'extrême droite se sont regroupées très tôt en structures dans de nombreux pays. Ces structures se sont tournées vers un activisme violent dès leur création. Il s'agit de rallier les déçus de la modernité politique, et notamment de la démocratie, pour restaurer des valeurs battues en brèche. La France en a connu son lot avec la naissance de l'Action Française en 1899, pour ne citer que l'une des plus célèbres⁸⁶. La dissolution des Ligues de 1936 les fit entrer dans une clandestinité relative, et l'héritage de cette extrême droite s'est perpétué et transmis à d'autres mouvements tels que l'O.A.S., Occident⁸⁷, Ordre Nouveau⁸⁸

⁸³ Les deux hommes décrivent en effet le maçon qui tente d'arrêter les deux assassins comme « souple et féroce comme un tigre » (Vago le déclare au chapitre 15, 1.19'41'', et le Général lors de son inculpation, chapitre 20, 1h 52'31'').

⁸⁴ *Meurtres pour Mémoire*, p.155.

⁸⁵ *L'Affaire N'Gustro*, p. 27.

⁸⁶ Elle succédait à la Ligue de la Patrie Française, association anti-dreyfusarde (<http://members.aol.com/thidal/anthinea.html>). On peut également citer les célèbres Croix-de-Feu, association d'anciens combattants devenue mouvement politique d'extrême droite.

⁸⁷ Une présentation succincte de ce mouvement est disponible sur le site suivant : [http://fr.wikipedia.org/wiki/Occident_\(mouvement_politique\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Occident_(mouvement_politique))

⁸⁸ Une présentation succincte de ce mouvement est disponible sur le site suivant : http://fr.wikipedia.org/wiki/Ordre_nouveau_%28mouvement%29

et le G.U.D.⁸⁹ pour l'époque de la diégèse en France, voire le Front National. Le monarchisme qui anime ces descendants des Liges est toujours présent. De même, les Etats-Unis ont vu la naissance du Ku Klux Klan au lendemain de la guerre de Sécession. Dès 1865 se réunirent une poignée d'anciens combattants confédérés écœurés par leur défaite et désireux de protéger la ségrégation raciale et la domination des propriétaires blancs.

Une distinction entre ces mouvements s'impose : d'une part se trouvent des mouvements de réaction à l'instigation d'anciens combattants, qui œuvrent également politiquement et idéologiquement pour le triomphe de leurs idées –c'est le cas du Ku Klux Klan, spécialisé dans la propagande de masse et les démonstrations publiques⁹⁰-, d'autre part se regroupent des hommes plus préoccupés par l'action, et dont les convictions d'extrême droite ne sont pas des plus saillantes, mais qui s'allient volontiers à des ensembles préexistant dans le but de soutenir une cause commune. C'est le cas de l'O.A.S. et du Ku Klux Klan dans certaines œuvres de notre corpus, qui les voient accueillir à bras ouverts mercenaires, soldats perdus de causes et nationalités différentes, et agents d'institutions d'Etat chargées en principe de les combattre. Ces rencontres dessinent une nouvelle zone grise de l'ordre social : elles mettent en lumière les conflits d'intérêts parfois individuels entre convictions politiques et fonction sociale.

Cette séparation entre idéologues, idéalistes, et hommes d'action, se retrouve dans l'ensemble de notre corpus, à droite comme à gauche.

L'étude des structures activistes d'extrême droite révèle certaines pratiques de l'Etat dans sa lutte pour la conservation de l'ordre social, ou la manière dont ces structures luttent pour l'instauration de cet ordre social. Il est à noter que la part fictionnelle qui se rattache, dans notre corpus, à ces organisations, est fortement modalisée au niveau individuel (certains membres du Ku Klux Klan semblent particulièrement caricaturaux dans *American Tabloid*), mais que leurs actions et leurs implications dans divers coups de main et actes de terrorisme

⁸⁹ Une présentation succincte de ce mouvement est disponible sur le site suivant : http://fr.wikipedia.org/wiki/Groupe_Union_D%C3%A9fense

⁹⁰ Outre les célèbres cérémonies d'embrasement de croix et de lynchages, le Ku Klux Klan a défilé fréquemment, en 1920, 1926 et 1957 à Washington D.C., à Atlanta en 1937, et à Birmingham en 1960, entre autres. (Des clichés de ces manifestations sont disponibles sur le site : <http://www.pointsouth.com/csnet/kkk.htm>)

ne sont pas inventées, ou peu inférées : ici réside une part de la volonté de dénonciation des auteurs du sous-ensemble policier. La fiction semble suspendue, dans la mesure où il entre alors la plus grande part d'événements réels et indiscutés sur le plan historique.

Nous étudierons les représentations fictionnelles des principales structures par ordre chronologique de création historique, dans la mesure où l'ancienneté va souvent de pair avec la puissance, du moins sur le plan du rayonnement idéologique.

2-1-2-1) Le Ku Klux Klan

Cette organisation a connu plusieurs époques depuis sa création. Elle a notamment disparu au tournant du vingtième siècle avant de renaître en 1915, pour retomber dans l'ombre avant une nouvelle période de pleine activité au commencement des années 1950. Lors des événements décrits dans *American Tabloid*, roman dans lequel le Klan tient une place prépondérante, ses adhérents sont estimés à plusieurs dizaines de milliers⁹¹. Son influence est d'autant plus grande que les mouvements de promotion des droits civiques se font de plus en plus puissants :

*C'est paradoxalement la marche vers le mieux-vivre, vers le rêve américain, qui ramène le Klan premier plan de l'actualité. Car la minorité noire entend elle aussi profiter des fruits de la croissance économique*⁹².

C'est sur son vieux fonds de commerce idéologique que le Klan se montre puissant dans *American Tabloid*. On recourt ainsi à cette organisation lors de l'installation d'un camp d'entraînement pour exilés cubains. L'emplacement lui-même y est socialement prédestiné :

⁹¹ Cette période correspond à ce que Roger Martin appelle « Le Troisième Klan ». « Estimés à 55000 environ à l'ouverture de l'enquête du Congrès en octobre 1965, les effectifs des Klans ne sont plus que de 30000 un an plus tard. Remontés à 50000 à la fin de 1967, « grâce » à l'été chaud marqué par l'explosion de tous les grands ghettos du Nord et de l'Ouest, ils subissent dans la décennie suivante une érosion régulière. » Roger Martin, *AmeriKKKa., Voyage en Amérique fasciste*, Document/Calmann Lévy, 1989, p. 70

⁹² *American Tabloid*, p. 70

*L'endroit n'est guère reluisant, peuplé de pauvres raclures de Blancs, dont un grand nombre sont membres du Ku Klux Klan*⁹³.

La C.I.A. décide d'y maintenir l'ordre grâce au Klan :

*Mémo à Kemper Boyd : L'Agence devrait financer l'ouverture d'une « Klaverne du KKK » à Blessington. Le camp était entouré de péquenots pauvres comme les pierres –et qui haïssaient tous les Espingos en bloc. Les petites plaisanteries et escapades du Klan aideraient à détourner leurs attentions*⁹⁴.

Ici les représentants de l'ordre se mêlent à des organisations susceptibles de renverser l'ordre social, ou qui le prônent tout au moins⁹⁵. Il s'agit de faire cause commune, et d'employer les éventuels perturbateurs d'un ordre social équitable comme auxiliaires, en exploitant leurs talents, ici l'incitation à la haine raciale. Ainsi que de nombreux personnages de l'œuvre d'Ellroy le proclament, il s'agit de contenir les débordements dans des proportions acceptables pour maintenir l'ordre en place⁹⁶.

Les intrications de cette extrême droite rassemblant à la fois des classes défavorisées et avides d'action violente et une tendance intellectuelle puissante se laissent entrevoir au travers de l'implication de certains personnages autant dans l'action que dans la réflexion. Guy Banister, par exemple, est membre de la John Birch Society⁹⁷, qui avait commencé d'exercer une activité lobbyiste anticommuniste juste après la Seconde Guerre Mondiale. Les définitions encore proclamées de cette association sont celles d' «une association fondée en 1958, dédiée à la restauration et à la préservation de la liberté sous la Constitution des Etats-Unis »⁹⁸. Selon James Ellroy, ces théoriciens sont capables de passer à la pratique :

⁹³ *Ibid.*, p. 228.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 312.

⁹⁵ Pete « s'émerveilla du nombre de crânes en pointe inscrits au rôle du F.B.I. –la moitié des Klans du Dixie étaient saturés par les Fédés. Les balances fédés étaient libres comme l'air, occupées à châtrer et à lyncher. La seule véritable préoccupation de Hoover était de répertorier par le plus petit détail la fraude fédérale sur le courrier par le KKK. » (*Ibid.*, p. 312).

⁹⁶ C'est l'essentiel de la rhétorique de Dudley Smith, le policier-parrain de crime organisé du Quatuor de Los Angeles. Son maître-mot est précisément « Contention », et le fait trahir par un de ses lieutenants comme le colonel de gendarmerie est confondu par l'emploi d'une formule déjà utilisée par un de ses subalternes.

⁹⁷ « John Birch Society, Minutemen, légèrement à la droite d'Attila. » (*JFK, The Book of the Film*, p.33)

⁹⁸ «Founded in 1958, The John Birch Society is a membership-based organization dedicated to restoring and preserving freedom under the United States Constitution. » Tiré du site officiel de la John Birch Society (<http://www.jbs.org/>)

(...) des mecs de la John Birch Society et leurs Minutemen⁹⁹. Ils disposent d'un putain de paquet de pognon pour leurs armes (...¹⁰⁰).

Fort de son engagement idéologique réfléchi, le même Banister est donc à même de chapitrer Pete Bondurant sur ses tolérances :

Ce communisme, c'est mauvais pour les affaires, ne viens pas prétendre que ça va plus loin que ça [dit Bondurant]. Banister crocheta les pouces dans sa ceinture. –Si tu crois que ça te fait paraître plus réaliste, tu te trompes lourdement. –Ouais ? Banister sourit, trop suffisant pour mériter de vivre. –Accepter le communisme, c'est synonyme de promouvoir le communisme. (...) Tu vois où ça mène d'être réaliste et d'accepter les choses dans les moments cruciaux ? 101.

A l'instar du commissaire Goémond qui affiche devant Butron une certaine tolérance pour les activités criminelles, Banister représente un élément intermédiaire qui donne vie à la structure des organisations d'extrême droite, dès qu'elles dépassent la taille d'un groupuscule cellulaire. En somme, dans cet univers où les uns agissent, comme Boyd ou Bondurant, en affichant un désintéret complet pour la politique et l'engagement idéologique ou au contraire en participant à de nombreuses actions et associations, la hiérarchie institutionnelle dépasse les hiérarchies internes des groupuscules. Ainsi Goémond, même s'il ne contribue que peu directement à l'enlèvement du dirigeant africain, est un « fasciste dormant », sympathisant et adaptable :

Je vais te dire (...), j'irai jusqu'à dire que ça pouvait encore se défendre autrefois, ce que tu faisais, même si vous étiez dans votre tort, à présent vous le savez et il n'y a pas à y revenir, tu ne crois pas ? 102.

Le Ku Klux Klan est un allié plus qu'un auxiliaire, de même que l'ensemble de l'extrême droite américaine, dans la mesure où celle-ci partage des idées non-avouées de

⁹⁹ Les Minutemen sont originellement les soldats volontaires de la guerre d'indépendance américaine, prêt à s'engager à chaque instant pour défendre leur territoire. Ils désignent ici une mouvance d'extrême droite émanant de la John Birch Society : « Dans les années soixante il y avait une ramification de la John Birch Society appelée les Minutemen; ils ont été dissous depuis par le F.B.I. » (« In the '60's there was a radical offshoot of the John Birch Society called the Minutemen; they have since been disbanded by the F.B.I.. », in <http://flag.blackened.net/daver/anarchism/godot.html>)

¹⁰⁰ *American Tabloid*, p. 318.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 318.

¹⁰² *L'Affaire N'Gustro*, p. 146.

dirigeants ou de représentants de l'Etat, quand ces derniers ne sont pas des membres de l'organisation. Il semble qu'à l'instar de la Mafia, les associations d'extrême droite, trop puissantes pour être réduites ou soumises par la force, soient abordées par la négociation, tant qu'elles ne cherchent pas à s'opposer au gouvernement par les armes, comme ce fut le cas de l'O.A.S.

2-1-2-2) L'O.A.S.

Cette organisation d'extrême droite mise en place en 1956 présente de nombreuses particularités sur le plan historique, que l'on retrouve dans la fiction. Bien qu'aucune des œuvres de notre corpus ne prenne l'O.A.S. pour thème ou groupe de personnages principaux, elle est représentée ou évoquée de nombreuses fois, comme une présence importante dans les mentalités depuis les années cinquante, ainsi qu'au sein de la nébuleuse mondiale de l'extrême droite. L'O.A.S. appartient aux organismes les plus structurés et les plus hiérarchisés, en grande partie parce que de nombreux militaires s'y joignirent. Née du mécontentement violent et grandissant de Français d'Algérie, l'Organisation de l'Armée Secrète se fixa vite pour but de pallier ce qu'elle considère comme les manquements de la France en Algérie, quitte à entrer en lutte contre la France et à tenter de contrer son action. Les attentats se succèdent en France comme en Algérie, jusqu'au putsch d'Alger en 1961. Malgré la grande violence de son action, et le fait que la plupart de ses membres n'aient jamais formulé le moindre repentir, bon nombre d'entre eux n'ont que peu souffert de leur défaite, jusqu'à l'amnistie décrétée par François Mitterrand en 1981. Cette organisation bénéficie donc d'un statut particulier au sein du panorama des formations comparables. Tandis que les Ligues furent dissoutes avec énergie et que les différents groupes terroristes furent généralement combattus par les forces de police jusqu'à la défaite, comme ce fut le cas d'Action Directe en 1987, l'O.A.S. a conservé, au moins dans la fiction, un statut privilégié en tant qu'entité inquiétante, en raison probablement de la relative mansuétude grâce à laquelle

la plupart des membres furent épargnés¹⁰³. L'impression donnée par la lecture croisée des œuvres de Manchette, Daeninckx et Ellroy laisse penser que certains hommes de l'O.A.S. ont pu poursuivre leur vie de terroristes. C'est le cas du colonel Battistini et de Laurent Guéry. Ces hommes sont devenus des soldats perdus, mercenaires d'une cause globale et hommes d'action prêt à se mettre au service de ceux qui voudront les employer. Le sort de ces anciens de l'O.A.S. dessine une extrême droite mondiale, prête à diversifier ses activités ainsi que ses moyens d'agir. On apprend ainsi que le colonel qui initie Butron à l'action violente de grande envergure se perd en Afrique :

*Mais maintenant ce n'est plus rien, Battistini, il tripote du côté du Congo Belge, mercenaires et tout ça*¹⁰⁴.

Goémond marque par ces paroles son recul face à toute idéologie et sa capacité d'adaptation aux nouvelles situations politiques.

De même, le tireur d'élite Laurent Guéry rejoint l'hétéroclite coalition décrite par James Ellroy. Il est présenté comme

*Un immense empaffé (...) resplendissant en tenue kaki de parachutiste français. (...) Il avait cette allure condescendante qui est une seconde nature chez les grenouilleux impérialistes*¹⁰⁵.

Son curriculum vitae d'activiste d'extrême droite est impressionnant :

*Il a tué un homme au Congo le mois dernier. Un homme du nom de Lumumba. (...) Il a tué un nombre respectable d'Algériens trop arrogants*¹⁰⁶.

Son arrivée dans l'intrigue est datée du 22 mars 1961, soit un mois exactement avant le putsch des généraux d'Alger. On peut inférer que l'homme n'est pas un membre de l'O.A.S., mais que son engagement idéologique l'a fait se mettre au service de cette dernière à l'image de son engagement aux côtés des Américains. Présenté comme faisant partie de l'Agence, soit

¹⁰³ De nombreuses peines sévères furent commuées avant d'être parfois supprimées. (<http://francesegiuridico.jus.unibs.it/Histoire/Histoire%20L'OAS.doc>.)

¹⁰⁴ *L'Affaire N'Gustro*, p. 146.

¹⁰⁵ *American Tabloid*, p. 468.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 469.

probablement contractuel de la C.I.A., l'homme se distingue de Pete Bondurant, mercenaire assumé, dès le premier contact :

*-Monsieur Bondurant. C'est un grand plaisir de faire votre connaissance. On vous dit grand patriote. (...) –Tout le plaisir est pour moi, Capitaine. Mais je suis beaucoup plus profiteuse que patriote*¹⁰⁷.

L'O.A.S. et ses sympathisants incarnent dans le sous-ensemble policier-politique une force de référence, en tant qu'organisation soudée et structurée, et dont bon nombre de membres de tous rangs ont pu poursuivre des carrières correspondant à leurs capacités au sein de la mouvance d'extrême droite. On trouve ainsi trace de liens entre l'extrême droite française et la pègre américaine lors du décryptage des livres de comptes du Fonds de Pension des Camionneurs par Ward Littell :

*Parmi les emprunteurs à la Caisse centrale de Retraite des Camionneurs : (...) des fêlés de l'extrême droite française détenteurs de sociétés immenses en Algérie (...)*¹⁰⁸.

James Ellroy dépeint les mêmes ramifications brouillées et entrecroisées que celles que laissent entrevoir Oliver Stone, Costa-Gavras, Didier Daeninckx ou Jean-Patrick Manchette, entre les organisations d'extrême droite et les Etats. Cependant, on distinguera une véritable hiérarchie dans les destinées suivies par les organisations et les hommes qui les composent : aux dirigeants le soin de traiter d'égal à égal avec les représentants de l'ordre afin d'établir le compromis, tandis que les « soldats » de ces armées parallèles se doivent de s'infiltrer ou se soumettre aux commandements. L'effet de contraste est recherché sur le public qui connaît les méfaits historiques de toutes ces organisations. L'Etat qui s'allie à elles accepte de faire sienne, plus que jamais, la citation de Machiavel qui justifie tous moyens en vue d'atteindre une fin. Cependant, l'exposition permanente des réelles fins de ces organisations remet en question les Etats ou leurs représentants, chargés de maintenir l'ordre social et public. En effet, un « patriote » tel que Laurent Guéry possède des convictions, à l'inverse du « profiteuse » Bondurant, ou de ses collègues.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 468.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 541.

La fiction policière-politique tend à présenter ces éléments d'extrême droite sans masque, utilisant beaucoup de noms réels, tant pour les personnages que pour les organisations. Leur caractère inquiétant est renforcé par la mise en lumière de la complaisance avec laquelle les gouvernements tolèrent des agents propagateurs de désordre public en guise d'alliés idéologiques. A la différence de l'emploi des groupuscules comme auxiliaires, il s'agit ici de traiter avec des forces importantes plutôt que de tenter de les combattre. L'Etat est montré comme faible et perverti par un pragmatisme de courte vue : il s'agit de contenir le phénomène cubain, puis simplement d'éliminer Fidel Castro (*JFK, American Tabloid*), de maintenir un niveau acceptable de terrorisme (*L'Affaire N'Gustro*), voire de maintenir l'ordre public (*Meurtres pour Mémoire*). Ses alliés d'un temps sont dotés de plans et de projets bien plus radicaux. Il n'est guère surprenant que le seul Etat mentionné dans notre corpus qui fasse plus que tolérer ces organisations ou s'allier à elles, mais les intègre à son fonctionnement¹⁰⁹, ait finalement basculé dans la dictature peu après les faits décrits.

C'est une vision foncièrement pessimiste qui est donnée des Etats décrits par ces auteurs, dont il est important de souligner que tous ne sont pas engagés à gauche, à l'instar de James Ellroy, l'un des plus explicites, si ce n'est des plus critiques à l'égard de cette collusion entre partis d'extrême droite et Etat démocratique. L'ordre y règne à la seule condition d'accepter en son sein des représentants d'un autre ordre, qui implique idéologiquement la destruction de l'ordre existant, considéré par eux comme décadent. Le décalage mesuré par la fiction entre le discours des Etats démocratiques et la réalité des moyens qu'ils emploient pour maintenir l'ordre et la cohésion sociale est abyssal.

3) Les représentants de l'ordre

¹⁰⁹ « Mon organisation est agréée par les autorités de l'Etat. », déclare le chef du C.R.O.C. (Z, chapitre 17, 1h 34'56'').

La question douloureuse qui est adressée aux sociétés par le biais de la fiction policière-politique est celle du fondement même de l'Etat, et de sa valeur intrinsèque, en fonction des buts qu'il s'est fixé et des moyens qu'il emploie pour y parvenir. Nous avons pu constater que le sous-ensemble policier-politique met en lumière des collusions et des perversions du système. Il s'agit des deux explications principales pour qu'un Etat accepte, tolère ou pire, s'identifie à la criminalité. Si l'examen des forces de déstabilisation de l'ordre social et public nous révèle un ensemble de pressions, de séductions et de compromissions, il semble que l'examen de la représentation des forces de l'ordre mette en lumière un regard critique différent, mais parfois appuyé par l'emploi de faits et d'événements connus. En d'autres termes, on découvrira que les auteurs de notre corpus n'accusent pas sans preuve, et ne mettent pas en cause un Etat corrompu par simple conviction.

Nous ne procéderons qu'à l'examen des institutions que les auteurs de notre corpus mettent en cheville avec des entreprises criminelles, ou celles qui semblent dévier de leurs pratiques légales pour user de méthodes maffieuses ou poursuivre des buts criminels. Les structures qui ne sont pas remises en causes ne sont cependant pas nombreuses, puisque la plupart des forces de l'ordre sont convoquées dans l'une ou l'autre des œuvres pour montrer un visage peu conforme à celui qu'elles devraient présenter.

On trouve la plupart des grands corps institutionnels représentés dans l'ensemble des œuvres qui constituent notre corpus. Ils se séparent en deux ensembles institutionnels : la lutte contre l'ennemi de l'extérieur et la lutte contre le désordre public intérieur. Les deux ensembles peuvent collaborer, mais leurs missions diffèrent. On trouve ainsi d'une part :

- L'armée
- Les services secrets :
 - -La C.I.A. (Central Intelligence Agency, créée en 1947, sur les cendres de l'O.S.S. (Office of Strategic Services¹¹⁰) américain¹¹¹)

¹¹⁰ La présentation de l'O.S.S. se trouve sur le site officiel de la C.I.A. : <http://www.C.I.A..gov/C.I.A./publications/oss/>

¹¹¹ Les renseignements officiels concernant la C.I.A. sont tirés de son site Internet : <http://www.C.I.A..gov/>

- -La N.S.A. (National Security Agency américaine. Créée en 1952, agence de renseignement spécialisée dans la cryptographie¹¹².)
- -L'O.N.I. (Office of Naval Intelligence . Il s'agit des Services de renseignement de la Marine américaine, créés en 1882¹¹³.)
- -La D.G.S.E. (Direction Générale de la Sécurité Extérieure française. Créée en 1982, cette institution centralise le renseignement militaire¹¹⁴.)

et :

- La Police
- La gendarmerie
- Le F.B.I. (Federal Bureau of Investigation américain, créé en 1908)
- Les Renseignements Généraux français (créés à partir de l'ancienne Police des Chemins de Fer en 1941 par le régime de Vichy¹¹⁵, ces services sont constitués de policiers, et leur statut et rôle a été souvent critiqué et menacé.¹¹⁶)

Les structures qui organisent et coordonnent la lutte contre le désordre de l'intérieur ou de l'extérieur sont supposées être des outils entre les mains des gouvernants. Leurs dysfonctionnements peuvent donc provenir de gouvernants iniques, ou maîtrisant mal leurs outils. Ils peuvent également provenir d'une déviance générée par l'outil, qui se prend à agir

¹¹² Les informations concernant la N.S.A. proviennent de son site officiel : <http://www.nsa.gov/>

¹¹³ L'histoire de la fondation et du fonctionnement de l'O.N.I. est présentée sur son site officiel : <http://www.fas.org/irp/agency/oni/history.htm>

¹¹⁴ La présentation officielle de la D.G.S.E. se trouve sur le site du G.I.G.N., Groupe d'Intervention de la Gendarmerie Nationale : <http://www.gign.org/unites/dgse.php>

¹¹⁵ L'histoire des Renseignements est fournie par le cours en ligne d'histoire de l'administration publique de l'Université de Paris X -Nanterre, <http://chemphys.u-strasbg.fr/~baud/droit-science/formations/admin.cours/admin3.3.2.html>

¹¹⁶ Situés aux confins de la police et du contre-espionnage, ils ont la réputation d'être difficilement contrôlables et ont été régulièrement menacés de démantèlement (Par Lionel Jospin, une fois nommé Premier Ministre en 1997). De plus amples informations sont disponibles sur le site officiel des Renseignements Généraux : http://www.interieur.gouv.fr/rubriques/c/c3_police_nationale/c33_organisation/La_direction_centrale_des_reseignements_generaux

de son propre gré. Les œuvres que nous étudions mettent en scène ces systèmes dans ces circonstances. Nous progresserons du plus transparent au plus opaque, en fonction des missions mêmes fixées aux diverses institutions. Les institutions les plus transparentes par essence sont celles dont les missions sont les plus connues du grand public, les plus visibles.

3-1) L'armée

Nous traitons dans ce paragraphe de l'armée et de la gendarmerie, dans la mesure où cette dernière fait partie de l'armée en France, et que ses fonctions dans la Grèce des Colonels semble, comme en France, à la jonction entre police et armée.

Agent armé de l'ordre extérieur des nations, l'armée se trouve en position de visibilité, et sa mission de protection du territoire semble des plus claires et des plus simples à définir. En temps de guerre, la question machiavélique peut surgir à nouveau quant aux moyens employés pour accéder à la victoire. Le spectre des horreurs commises par l'armée nazie est dans toutes les mémoires depuis la Libération. Ainsi en est-il sans doute de la plupart des armées en campagne, pour lesquelles le rôle de l'information ou de la propagande est de la plus grande importance quant à l'image donnée aux populations de « l'arrière ». En temps de paix, la mission de l'armée est traditionnellement sujette à critique, en raison du maintien en état d'alerte, de l'entretien d'une force qui se trouve inactive. L'équilibre doit être trouvé entre le pouvoir et les forces armées. De nombreux penseurs se sont exprimés sur ce sujet, depuis Sun-Tse jusqu'à Clausewitz. Dans le cas de la Guerre Froide, la situation est encore plus complexe que les situations éventuellement problématiques décrites par ces auteurs, dans la mesure où la fin de la Seconde Guerre Mondiale a vu quasi immédiatement le début d'une nouvelle guerre, latente, se manifestant sur des fronts annexes, comme en Corée, au Vietnam, et plus tard en Afghanistan. Les principales forces en présence, l'URSS et les USA, ne se sont jamais affrontées militairement, mais furent sur le point de le faire en de nombreuses occasions, dont la célèbre Crise des Missiles de 1962.

Les crises suscitées ou impliquant l'armée sont donc de deux ordres, en temps de paix : la légitimité de son intervention à l'étranger est remise en cause, ou celle de son éventuelle intervention à l'intérieur du pays. Dans le cadre du sous-ensemble policier-politique, la face cachée de cette institution si visible mais si peu transparente –ne l'appelle-t-on pas la « Grande Muette » en France ?- est largement mise en question. On voit intervenir des soldats de tous grades et de toutes armes dans les œuvres de notre corpus, et certains peuvent même suivre le chemin de certains enquêteurs à l'intérieur de cette institution¹¹⁷. Les dysfonctionnements pointés par la fiction sont générés par la perte de contrôle de l'Etat sur l'armée ou la prise de contrôle de groupes d'intérêts privés sur l'armée. Les deux principales occurrences de mise en question du rôle de l'armée se trouvent dans *Z* et *JFK*. Dans les deux cas, on voit l'armée se retourner contre un gouvernement pour prendre le pouvoir au sein de l'Etat. Si dans le cas de *Z* la fiction suit strictement et fidèlement la réalité qui mena précisément à la « dictature des colonels », *JFK* suit une hypothèse fort répandue concernant l'implication de l'armée dans l'assassinat de John Kennedy. Cette hypothèse est induite dès l'ouverture du film, séquence d'archives du discours d'adieu du président Dwight D. Eisenhower mettant en cause ce qu'il nomme le complexe militaro-industriel. La responsabilité prise par le cinéaste est des plus importantes. Comme nous aurons l'occasion d'y revenir, l'emploi de séquences d'archives mêlées à des images fictives a suscité une polémique considérable à la sortie du film. Dès l'entame du film, un personnage réel, non-interprété, est employé pour annoncer la base de la révélation proposée par Oliver Stone. Ce n'est pas la manière de filmer ou de reconstituer la réalité qui est orientée, mais sa place dans le montage du film. On peut rapprocher cette ouverture de celle de *Z* et de son exergue, qui annonce que « toute ressemblance avec des faits réels est volontaire ». Placer ainsi l'armée au premier plan, dans tous les sens de l'expression, comporte une valeur programmatique importante pour le spectateur qui distingue immédiatement le positionnement critique de l'œuvre. Il s'agit d'inquiéter le public, en laissant penser dès l'incipit que l'armée est une force considérable, notamment dans le cadre d'une paix des plus instables, dont le contrôle est

¹¹⁷ C'est le cas de M. X, (*JFK*), ou du héros du *Fleuve des Ténèbres* (James Grady, 1995, Rivages Thriller 1999)

primordial. Cette vision est développée par les deux auteurs au cours de chacun des films. Dans les deux cas, on trouve des personnifications du pouvoir militaire inquiétantes : des généraux violents, en désaccord avec la politique menée par leur gouvernement ou l'évolution de la société, prêts à intervenir au nom d'une certaine idée de l'ordre ou de valeurs morales. Le discours prononcé par le Général de Z au commencement du film est des plus éloquents en la matière, puisqu'il condamne à la fois les idéologies contraires à son régime, mais aussi les valeurs qui accompagnent ses opposants. De même, on verra des policiers s'attaquer violemment à des manifestants en leur coupant les cheveux¹¹⁸. Costa-Gavras n'hésite pas à représenter ces hauts dirigeants de manière modalisée à l'aide de certains angles de prise de vue : ainsi voit-on le sommet d'un crâne dégarni lors de l'évocation des « jeunes pousses » qu'il faut protéger du « mildiou idéologique »¹¹⁹. L'ironie veut ici que des hommes qui n'ont plus grand-chose de commun avec les jeunes discutent des moyens de contrôler ces derniers. Le ton acide des auteurs du film se manifeste dès les premières images, et, présentant des personnages à la limite de la caricature, ils nous préparent à voir les méchants de l'histoire en eux. De même, le Général se place derrière le Colonel de manière doucereuse pour répondre à une question –le spectateur sait alors qu'il ment- du procureur quant à la rétention d'une information¹²⁰. Les deux hommes arborent une expression narquoise, qui contraste avec la violence dont ils savent faire preuve dans les menaces¹²¹ ou l'indignation qui les anime lors de leur inculpation¹²².

Du côté américain, les généraux sont représentés comme des hommes brutaux et volontiers vulgaires, n'hésitant pas à employer un vocabulaire des plus crus¹²³. C'est la colère qui domine les passages, ainsi que la mise en scène soignée sur le plan pictural, d'un

118 Z, chapitre 13, 1h 02'18''

119 Plan sur l'un des dirigeants militaires, *Ibid.*, chapitre 1, 1'35''.

120 *Ibid.*, chapitre 10, 41'34''.

121 *Ibid.*, chapitre 14, 1h 08'56''. Il sait ensuite se faire doucereux pour corrompre le témoin qu'il a tenté d'intimider : « Quand tu sortiras viens me voir, tu me diras ce dont tu as besoin. » (1h 09'50'').

122 *Ibid.*, chapitre 20, 1.55' et suivantes.

123 Ils traitent leur président de « Son of a bitch », « fils de pute ». (*JFK*, chapitre 51, 1h 56'56'') Cette insulte est assez courante dans le domaine fictionnel, mais on la rencontre en certaines occurrences dans la réalité historique. Le directeur de la C.I.A. Richard Helms qualifiait de la même manière le président Salvador Allende peu avant de contribuer à son renversement. (*C.I.A., Machinations in Chile in 1970*, Kristian Gustafson (<http://www.odci.gov/csi/studies/vol47no3/article03.html>).

univers sombre, celui des coulisses du pouvoir. Les hommes sont représentés cigare en main, on distingue à leurs doigts de lourdes chevalières frappées aux armes des plus hautes écoles militaires américaines¹²⁴. Oliver Stone ne s'attarde guère sur les visages, laisse planer le doute sur les identités cachées par le narrateur de cette séquence en flash-back et informateur de Jim Garrison. Un général Y dont la plaque sur le bureau est entr'aperçue sans pour autant laisser le temps au spectateur de déchiffrer le nom. L'objet de cette séquence est de dénoncer le rôle prépondérant de l'armée dans l'assassinat du président et de mettre en évidence les velléités putschistes de ces hommes d'action très haut placés. De la même manière que Costa-Gavras qui ne mentionnait presque aucun nom de militaire –Les personnages sont appelés par leurs grades-, Oliver Stone condamne ici l'armée et non des individus. On peut ici discerner l'engagement politique des deux auteurs : la gauche occidentale est traditionnellement pour le moins réservée à l'égard de l'armée, soupçonnée de longue date –parfois avec raison- de pousser la défense de la patrie jusqu'au refus de toute forme d'évolution. Les années soixante et soixante-dix ont montré de par le monde qu'ils n'avaient pas tort. Les militaires ont fréquemment aidé ou initié bon nombre de coups d'état, et les interrogations du Maréchal Oufiri y font écho. Alors qu'il a fait enlever son opposant, il se rassure :

*Il va peut-être y avoir un incident. Oufiri s'en fout. Le palais sera obligé de le soutenir. L'état-major de l'armée ne tolérerait pas qu'on lui fasse des ennuis*¹²⁵.

On peut même ajouter que de nombreux militaires ont accédé au pouvoir à l'issue de ces coups d'état.

Oliver Stone les montre en action directe sur le cours des événements lorsqu'il en remplit la salle de soins où repose la dépouille du président Kennedy et fait dicter aux médecins par certains hommes en uniforme les causes de la mort et le détail des blessures¹²⁶. Les militaires de haut rang n'inspirent donc guère confiance, ni dans la réalité ni dans la fiction. On peut même considérer qu'ils constituent un vivier de personnages inquiétants, voire malfaisants pour la fiction policière. Ils sont en effet des reflets du mal par déviance,

¹²⁴ *JFK*, chapitre 51, 1h 55'47''.

¹²⁵ *L'Affaire N'Gustro*, p. 47.

¹²⁶ *JFK*, chapitre 71, 2h 44'32''.

puisqu'à la tête d'une institution qui ne pense pas mais suit, théoriquement un maître, bien ou malintentionné. En ce sens, la modalisation importe considérablement dans le cadre fictionnel, puisqu'il s'agit de remettre en cause le fondement même de l'institution.

Certaines œuvres de notre corpus mettent en scène d'autres grades de l'armée, qui ne la rendent pas moins inquiétante. Ainsi en est-il du chauffeur du Général de Z, qui participe activement à l'assassinat du Député en conduisant volontairement lentement le blessé sur le chemin de l'hôpital, provoquant même un accident¹²⁷. Cette lenteur exagérée n'est pas sans rappeler, dans son soulignement par les tenants de la théorie du complot, la manière dont Jim Garrison met en question l'itinéraire suivi par le cortège de John Kennedy, le ralentissement providentiel lors du virage sur Elm Street, et la lenteur avec laquelle le chauffeur continue de conduire alors que les premières détonations ont déjà retenti¹²⁸. De même, le C.R.S. Pierre Cazes avoue sans honte ne pas savoir grand-chose des victimes de ses assassinats. Tout au plus a-t-il une vague rancœur personnelle :

J'avais des ordres. Je me devais d'y obéir. (...) Parce que vous pensez que l'O.A.S. avait des problèmes de conscience quand elle a fait sauter la gueule d'une douzaine de mes meilleurs copains (...) ? (...) En ce temps-là j'évitais de me poser la question pour ne pas devenir dix fois plus enragé¹²⁹.

La déviance de l'armée apporte un supplément d'angoisse au climat d'une œuvre policière-politique, dans la mesure où cette institution dispose des plus grandes forces, et que son intervention comporte un caractère définitif et brutal. Etant donné le contexte social essentiellement civil des œuvres de notre corpus, le sous-ensemble oppose de fait les civils aux militaires, et met en doute la bienveillance de ces derniers, ou même leur neutralité, pourtant affichée par certains d'entre eux¹³⁰. L'armée représente un danger pour l'Etat lorsqu'elle quitte sa neutralité, en raison de sa force. Le sous-ensemble policier-politique émet ainsi deux opinions : l'armée n'est jamais totalement neutre –Aucun militaire de haut rang ne le semble, et les hommes de troupe leur sont trop dévoués pour être critiques-, et ces forces de

¹²⁷ Il pousse alors le grotesque jusqu'à faire mine de s'arrêter pour faire un constat, Z, chapitre 18, 1h 46'11''.

¹²⁸ JFK, chapitre 74, 2h 50'30''.

¹²⁹ Meurtres pour Mémoire, p.154-155.

¹³⁰ « Dans cette affaire, je suis totalement neutre. » précise le Colonel de Z (chapitre 3, 13'57'')

l'ordre extérieur sont potentiellement toujours trop puissantes en regard du contrôle qu'un gouvernement peut prétendre avoir sur elles.

3-2) La police

Sous cette appellation nous évoquerons à nouveau la Gendarmerie, dont les fonctions d'investigation et d'arrestation de malfaiteurs font partie des attributions, et déjà le F.B.I., puisque sa mission est essentiellement la même que celle de la police. Si les faits historiques en ont fait parfois une police politique et un service d'espionnage intérieur, une grande partie de son activité est toujours restée dans le cadre de l'investigation et de l'arrestation de criminels. Il s'agit des forces de l'ordre public, branches des forces de l'ordre intérieur. Les attributions de la police sont connues : elle doit prévenir la criminalité mais aussi, et avant tout, enquêter sur les méfaits et troubles de l'ordre public afin d'en protéger la population. Le rôle de la police s'arrête là où commence celui de la justice, à qui il appartient d'évaluer le degré de culpabilité et infliger des peines à ceux que la police aura démasqués et arrêtés. Ces fonctions exclusivement judiciaires peuvent être qualifiées de transparentes pour l'ensemble des populations, qui peuvent généralement repérer facilement les policiers, porteurs, jusqu'à un certain grade, d'un uniforme. Cependant, à l'instar de nos remarques concernant l'armée, les fonctions de la police peuvent être détournées, orientées vers des buts non prévus par le cadre de leur mission. La police est alors employée pour son savoir-faire technique, et le policier peut être employé comme un véritable soldat urbain, voire un mercenaire ou un exécuter. Par ailleurs, en raison de leurs contacts permanents avec les criminels, les policiers sont plus exposés à la corruption et à ses tentations. Moyennant finance, le policier peut alors se muer en auxiliaire du crime, et accomplir des missions de police à son service, ou commettre des crimes.

Dans la fiction policière, l'ambivalence potentielle de la police est largement exploitée depuis le tournant réaliste pris par le *hardboiled*, mais elle trouve un nouvel éclairage lorsque

le crime se mêle lui-même de politique. On pourrait donc distinguer deux mauvais usages de la police, ou plutôt deux types de dysfonctionnements essentiels : le mauvais usage des forces de police par ceux qui la dirigent, et la corruption de ces forces par ceux-là même qu'elle est censée combattre. Ces deux cas de figure existent, mais il faut ajouter un facteur de complication de cette situation : le cas où ceux qui dirigent les forces de police font alliance avec le crime.

Dans le premier cas, le sous-ensemble policier-politique stigmatise généralement une iniquité foncière d'un gouvernement, et éventuellement une autre forme de corruption, par le haut celle-là. C'est le cas de conscience posé, par exemple, au policier qui a arrêté Yago. Le Général et le Colonel le contraignent à modifier son rapport, maquillant ainsi la réalité et corrompant sa mission d'enquêteur. Il s'agit là d'un moindre mal. Durant la guerre d'Algérie, la gendarmerie française a connu une grande élasticité quant à la définition de ses missions, assurant tout à la fois des fonctions de police, de force d'intervention armée, et de force militaire, ce qui relève théoriquement de ses attributions, mais qu'elle ne met en pratique que rarement. De la même manière, la police aura eu un rôle parfois plus qu'ambigu au cours de ces événements. La police a fait ainsi office de bras armé secret de l'Etat, à en croire le C.R.S. Pierre Cazes :

On était chargés de nettoyer les plus remuants de l'O.A.S. et du F.L.N. (...) En cas de pépin nous possédions le numéro direct du Directeur de la Sûreté. (...) On apprenait tout par cœur, pas de traces. Ce n'était pas très drôle, on vivait en clandestins. (...) On était autonomes, avec nos propres méthodes de renseignement et d'action¹³¹.

Le silence fait autour de ces agissements à la limite de l'officiel ainsi qu'à la limite de la légalité ajoute au caractère inquiétant donné par cette police prête aux extrêmes pour obtenir l'ordre public. On peut noter que ces « Brigades spéciales » sont hors des cadres de la mission originelle de la police, puisque les éliminations qu'elles pratiquent sont au mieux de la prévention meurtrière, au pire des manifestations de justice expéditive. —Pierre Cazes se justifie ainsi :

¹³¹ *Meurtres pour Mémoire*, p. 153.

*Je me rassure en me disant que mon geste a peut-être permis d'éviter un attentat ou d'écourter la guerre d'une heure, d'un jour...*¹³²

Le problème posé par de telles formes d'action dans l'œuvre de Didier Daeninckx se situe au-delà d'un débat moral quant à la légitimité de tels agissements de forces de police civile, puisque les circonstances peuvent modifier les missions. L'auteur remet en cause le pouvoir détenu par ceux qui contrôlent des forces armées. Le préfet Veillut dispose ainsi d'un outil idéal pour faire disparaître un historien gênant qui mettrait à jour son implication dans la déportation des Juifs de Toulouse. L'arbitraire guette toute forme violente d'action policière. Un lien dialectique unit Cazes à Veillut, l'un aussi professionnel et obéissant, confiant donc dans l'autorité et les décisions de son chef, l'autre armant et offrant à ses hommes les moyens d'agir, d'une manière qu'ils souhaitent aussi efficace que possible. Les autres figures de policiers présentées par Daeninckx équilibrent la balance. Dalbois, membre des Renseignements Généraux ainsi qu'ami et auxiliaire de Cadin, laisse entrevoir une frange de la police que nous traiterons à part, en raison de sa véritable nature, celle du contre-espionnage intérieur. Cependant, nous pouvons d'ores et déjà noter que le personnage à l'instar de son collègue Gerbet, représente l'exécutant idéal, à la fois efficace dans son travail, discret quant à ses missions, modéré dans ses jugements mais résolument fidèle à l'institution qui l'emploie¹³³.

Les autres policiers sont plus pittoresques qu'inquiétants. A ces policiers aux fonctions ambiguës ou franchement clandestines, Daeninckx oppose des portraits de pères de famille et de policiers en uniforme plutôt bons enfants. On suivra ainsi de nombreuses sous-intrigues et des portraits filés, des mésaventures familiales du Brigadier Bourrassol¹³⁴ à la passion dévorante du brigadier Lardenne pour les jeux vidéo¹³⁵. Cadin lui-même est un policier relativement commun, si ce n'est sa propension à s'impliquer dans ses enquêtes. Il ne sort jamais du cadre de sa mission, qui le contraint d'ailleurs à mener plusieurs enquêtes de front.

¹³² *Ibid.*, p. 154.

¹³³ « Par contre, la Ligue des Droits de l'Homme... En entendant ce nom, Dalbois ferma le poing droit et fit mine d'enfoncer son majeur dans un derrière imaginaire. » (*Meurtres pour Mémoire*, p. 80).

¹³⁴ Dont l'enquête sur des canulars qui paralysent une partie de la mairie de Toulouse lui fait démasquer son propre fils (*Ibid.*, p. 139 et suivantes).

¹³⁵ *Ibid.*, p. 148-149.

On voit Cadin démêler l'affaire des canulars situationnistes¹³⁶, jouer les médiateurs dans une grève des Pompes Funèbres¹³⁷, et mettre fin au braquage d'une bijouterie¹³⁸. Cette présentation de l'activité permanente du policier n'est pas sans conséquence sur l'image de la police que donne l'auteur. Le héros du roman apparaît d'un calme et d'un professionnalisme remarquable, et l'ensemble de la police semble capable de gérer les affaires criminelles sans émotion. De ce fait, l'affaire principale du roman apparaît dans un environnement narratif presque routinier, et ne montre d'aspects réellement extraordinaires que lorsque la police elle-même, en la personne du préfet Veillut, est impliquée. Ce faisant, l'auteur donne un tour réaliste quasi quotidien à la narration. Les indices s'accumulent, tous les dossiers progressent, l'action n'intervient qu'au dénouement. La police de *Meurtres pour Mémoire* est foncièrement régulière, légaliste, et respecte les missions qui lui sont confiées. Cependant, son passé n'est pas sans tache et l'auteur laisse entendre que ce passé peut redevenir présent par faute de vigilance, ainsi qu'il le donne en exergue :

*En oubliant le passé, on se condamne à le revivre*¹³⁹.

La police fonctionne, mais peut être corrompue et détournée de ses objectifs, ce qui en fait une institution inquiétante. Le personnage de l'inspecteur Cadin n'évoluera-t-il pas vers la marge de l'institution, jusqu'à un suicide¹⁴⁰ qui marquera le point final de son désespoir quant à l'évolution de la société ? *Meurtres pour Mémoire*, en concluant sur la volonté de la direction de la police d'étouffer l'affaire Veillut, stigmatise les liaisons malsaines entre une institution obéissante et des pouvoirs inquiétants, qui bénéficient de cette obéissance.

On retrouve cette fracture en filigrane chez Manchette. L'auteur de *L'Affaire N'Gustro* ne met en scène qu'un policier, le commissaire Goémond, mais son discours est des plus révélateurs¹⁴¹, en ce qu'il laisse entendre qu'il parle au nom de son administration. Sa

¹³⁶ *Ibid.*, p. 139 et suivantes.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 44-45.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 142 à 145.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 7.

¹⁴⁰ *In Le Facteur Fatal*, 1990, Editions Denoël.

¹⁴¹ « Il me dit sa philosophie. (...) Que les individus doivent coopérer. Si l'un d'eux ne coopérait pas, il n'avait rien contre personnellement, lui, Goémond. Mais la société, par un automatisme logique, frappait. Heureusement que des hommes comme lui, Goémond, étaient chargés d'huiler le fonctionnement de l'automatisme logique en question. » *L'Affaire N'Gustro*, p. 24-25.

complicité avec les meurtriers de Butron est d'ailleurs prouvée par la poignée de main qu'ils échangent au premier chapitre, après avoir été prévenu par ces mêmes meurtriers¹⁴². La police de *L'Affaire N'Gustro* est prête à s'effacer devant la raison d'Etat. Manchette exprime une idée courante, et souvent vérifiée, qui veut que les affaires entre Etats ne fassent pas grand cas de la Loi. Parvenue au seuil de son domaine de compétence, la police semble alors ne servir que d'auxiliaire armé aux forces internationales.

Il s'agit là du fondement de la vision des institutions américaines de James Ellroy, qui tient également pour acquise et structurelle la fracture entre les dirigeants de la police et les policiers. Entre le pouvoir et l'institution, il introduit cependant une figure historique notoire et relativement hors du commun, celle de J. Edgar Hoover, trait d'union monstrueux. La police elle-même n'est en effet guère présente dans *American Tabloid*. Conformément à la conception hiérarchisée amorcée par Manchette, les intrigues du roman ne concernent plus exclusivement l'ordre public intérieur de l'Amérique. Cependant, les fonctions du F.B.I. sont en grande partie celles de la police. Deux des personnages principaux débent en agents du F.B.I., avant d'évoluer considérablement. Toutefois, on les verra peu agir en policiers. Le seul à s'en rapprocher est Ward Littell, mais son action contre la criminalité, poursuivie à l'insu de Hoover, en sous-main pour Robert Kennedy, se termine en croisade personnelle et solitaire. De la même façon, J. Edgar Hoover ne conçoit son agence qu'en termes politiques et de contre-espionnage. Célèbre pour avoir déclaré que la Mafia n'existait pas, le chef du F.B.I. n'est pas naïf pour autant, bien au contraire. Cette fameuse déclaration n'a été lancée, d'après Ellroy, que par réalisme pragmatique :

*Kemper pigea le topo : Hoover est jaloux. Il avait toujours dit que la Mafia n'existait pas –parce qu'il se savait incapable de requérir contre elle avec succès*¹⁴³.

Ellroy le fait même avouer son impuissance quant à l'impunité de l'organisation à Robert Kennedy :

*Puis-je vous rappeler simplement ce fait : Vous ne pouvez poursuivre la Mafia et gagner*¹⁴⁴.

¹⁴² *Ibid.*, p. 10-11.

¹⁴³ *American Tabloid*, p.36.

De même, il lutte mollement contre les agissements du Ku Klux Klan, en raison des services que cette organisation peut rendre au F.B.I.¹⁴⁵. Le despotique créateur du F.B.I. préfère sur ce point la négociation et l'équilibre avec les forces criminelles qu'il est supposé combattre. Il considère donc que le crime est admissible dans certaines limites. Le discours de Goémond à Butron est proche de cette philosophie du rôle de la police. La vision donnée par James Ellroy du F.B.I. est celle d'une police politique, négligeant largement sa mission de protection de l'ordre public au profit de prétentions préventives aveugles, puisqu'elle mène à l'acharnement contre des cibles fantômes, comme le Parti Communiste Américain. Le F.B.I. de J. Edgar Hoover est une forme totalitaire de contrôle et de maintien de l'ordre public, qui travaille en secret et se contente d'une façade policière. Les excès décrits par l'auteur d'*American Tabloid* sont loin de la mission de la police. Ils sont perpétrés en grande partie en raison du pouvoir considérable centralisé par le chef du F.B.I., ce qui place la respectabilité et la légitimité historique de ses actes à la mesure de celles de Hoover lui-même. A l'instar du préfet Veillut décrit par Daeninckx, J. Edgar Hoover est un homme dangereux pour les cibles qu'il choisit, mais aussi pour l'institution qu'il contrôle en ce qu'il peut en détourner les objectifs à sa guise. Le F.B.I. lui-même laisse alors voir sa faiblesse, proportionnelle à sa puissance potentielle.

Si l'on peut considérer sommairement qu'une grande part des auteurs du sous-ensemble policier-politique sont des hommes de gauche, et en déduire que leur vision de la police serait conditionnée par l'héritage de suspicion et de scepticisme à l'égard des forces de l'ordre, on ne doit pas omettre James Ellroy, l'un des plus importants contemporains, qui relève d'un imaginaire « libertaire » : sa vision de la police est très proche de celle des auteurs de gauche qu'il brocarde volontiers.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p.477.

¹⁴⁵ « Les balances fédés étaient libres comme l'air, occupées à châtrer et à lyncher. La seule véritable préoccupation de Hoover était de répertorier par le plus petit détail la fraude fédérale sur le courrier par le KKK. » (*Ibid.*, p. 312).

3-3) Les services secrets

Ils constituent les forces de l'ordre les plus équivoques, et les plus présentes du sous-ensemble policier-politique. Ils matérialisent une zone frontière entre ce sous-ensemble et la fiction d'espionnage. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce qui distingue formellement les deux types de fiction, mais sur le plan thématique, nous pouvons avancer que « l'espion » n'a que peu du glamour d'un James Bond dans les œuvres du sous-ensemble policier-politique. Chaque membre de service secret, et nous englobons ici les auxiliaires, contractuels et autres mercenaires, est avant tout un aventurier confronté à un moment ou à un autre à la tentation de faire cavalier seul ou de prendre son autonomie par rapport à l'Etat qui l'emploie. Le service secret, théoriquement une force discrète de protection, et éventuellement de contre-attaque face à des tentatives d'espionnage et de nuisances de l'extérieur, est toujours dépeint bourrelé d'ambiguïtés quant à son statut, mal défini, sa hiérarchie, des plus souples, et à ses fins, aussi troubles que ses moyens.

L'ensemble d'*American Tabloid* semble en ce sens une fresque décrivant un pan de l'histoire des services secrets américains. James Ellroy poursuit dans sa veine quasi apocalyptique, soupçonnant que toute institution efficace repose sur des moyens inavouables. L'Histoire, en ce qui concerne le F.B.I. et la C.I.A., qui durent chacun faire repentance ou reconnaître leurs implications dans nombre d'affaires douteuses, semble donner raison à l'auteur. Cependant, le fondement idéologique même de tout service secret implique une part de douteux et de nébuleux. Dès lors, le sous-ensemble policier-politique peut-il donner une autre image de cette branche des Etats que celle d'une zone tampon entre les forces de l'ordre et celles du désordre ? Hormis les situations de conflits déclarés, les services secrets sont montrés en perpétuelle négociation, en perpétuel arrangement et contention des désordres. Il ne s'agit cependant pas ici de maintenir une paix sociale intérieure pour rassurer le peuple, ni de contenir le crime dans des limites jugées acceptables par l'un ou l'autre des dirigeants. Toute concession est accordée avec la contrepartie d'un service rendu.

Le service secret américain a toujours bénéficié d'un important support gouvernemental à partir du renoncement des Etats-Unis à l'édification d'un empire colonial, à l'issue de la Première Guerre Mondiale¹⁴⁶. L'éventuelle guerre de conquête territoriale s'est déplacée sur le terrain économique et les moyens de contrôle politique furent préférés aux moyens militaires. L'âge d'or de ces services secrets se situa dans l'après-guerre de 1945, de l'avis de nombreux membres de la C.I.A.¹⁴⁷, notamment dans le cadre de la Guerre Froide, qui donna de nombreux moyens d'action et une immense liberté aux services secrets, supposés protéger le peuple américain sans même qu'il ne s'en aperçoive. Le blason de l'espion est redoré dans de nombreuses fictions, à commencer par les œuvres de Ian Fleming et de ses nombreuses adaptations cinématographiques –dont les premières furent tournées en pleine guerre froide-, mais également par des auteurs reconnus dans d'autres domaines que la fiction d'espionnage ; on voit ainsi des espions naître jusque chez Robbe-Grillet¹⁴⁸ et chez Hitchcock, dont certaines œuvres sont en prise directe sur l'actualité internationale¹⁴⁹.

La célébrité et la popularité de l'espion reposent sur un paradoxe. Le fondement même de l'action de l'espion consiste dans un ensemble de pratiques sournoises et souvent illégales : vol, voyeurisme, mensonge, trahison, assassinat, corruption et subornation... La seule justification avancée par l'espion est d'agir pour une bonne cause, celle d'un pays et de sa défense, quels qu'en soient les moyens. Il se distingue donc de l'ensemble des forces de l'ordre précédemment décrites, censées protéger la justice par des moyens justes. L'Etat donne une carte blanche souvent hypocrite à cette branche de ces forces, puisque la liberté accordée ne sera récompensée qu'en cas de succès, et niée en cas d'échec. Le Général de Z réplique ainsi à l'un de ses chefs de service de renseignement :

*Ça c'est votre cuisine, je ne veux pas la connaître !*¹⁵⁰.

¹⁴⁶ Maurice Lemoine, « Du « destin manifeste » des Etats-Unis », in *Le Monde Diplomatique*, mai 2003 (http://www.monde-diplomatique.fr/2003/05/LEMOINE/10172?var_recherche=colonialisme+am%E9rique)

¹⁴⁷ William Karel, *C.I.A., Guerres Secrètes*, 2003, Arte.

¹⁴⁸ *Les Gommès*, 1963, Gallimard.

¹⁴⁹ *L'Etat* (1969) et *Le Rideau Déchiré* (1963).

¹⁵⁰ Z, chapitre 11-A l'hôpital, 52'35''.

De même, les administrations Eisenhower puis Kennedy laisseront les mains libres à la C.I.A. dans la mesure de la discrétion, en ce qui concerne les liens avec la Mafia notamment, ainsi que le déclare l'agent de la C.I.A. John Stanton :

La participation de M. Trafficante doit rester secrète et, plus généralement, je n'aimerais pas qu'il fût connu que M. S. Giancana et M. C. Marcello ont également apporté leur contribution à la Cause¹⁵¹.

Le maître mot de l'ensemble du roman est « compartimentation », que l'auteur distille en de nombreuses occurrences, créant un leitmotiv à l'échelle de chaque personnage et du pays entier. De la Mafia¹⁵² à la vie personnelle de certains personnages¹⁵³, l'action de la C.I.A. s'offre les moyens de ses ambitions en séparant et limitant les responsabilités. Des associations contre nature sont contractées, des entreprises criminelles sont organisées pour financer ses agissements, tout semble possible aussi longtemps que les liens n'apparaissent pas. Seuls quelques agents sont chargés, à l'instar du Commissaire Goémond, d'« huiler l'automatisme logique »¹⁵⁴ représenté par les institutions. Le point de départ de la stratégie de Boyd est fourni par la politique du président Eisenhower :

Eisenhower a donné à l'Agence un mandat tacite pour saper Castro de manière discrète. (...) J'ai un plan pour refinancer notre participation à la cause cubaine. Avec l'assentiment implicite de l'Agence, et je pense que ça marchera¹⁵⁵.

La fin de la tolérance de l'Etat adviendra après la Baie des Cochons, et la décision des frères Kennedy de remettre la C.I.A. en ordre. La compartimentation demeure cependant, et l'autonomie également, aboutissant à la mort du président. Les anciens combattants anti-castristes ne rendent pas les armes, ainsi que l'annonce Boyd:

¹⁵¹ *American Tabloid*, p.330.

¹⁵² « Trafficante comprenait les concepts abstraits. « Auto-budgétisé », « Autonome » et « Compartimenté » l'amusèrent. » (*Ibid.*, p. 306).

¹⁵³ « C'était une turbulence compartimentée. » (*Ibid.*, p. 320.), songe Boyd en découvrant que sa situation sentimentale lui échappe.

¹⁵⁴ *L'Affaire N'Gustro*, p. 24-25.

¹⁵⁵ *American Tabloid*, p. 303.

*Les affaires que gèrent notre Cadre restent très lucratives et bien assises. (...)...nos collègues italiens continueront à faire des dons d'importance. (...) Personne ne veut arrêter maintenant*¹⁵⁶.

Tel le golem, la structure hétéroclite appelée « le Cadre » va même prendre une autonomie à l'égard de ses créateurs, rejoignant ainsi la théorie du complot avancée par Oliver Stone pour expliquer les origines de l'assassinat de John Kennedy. On entend au détour d'une révélation faite par X une expression proche de la «compartimentation» développée par James Ellroy :

*Tout est cellularisé*¹⁵⁷.

Le mystérieux informateur de Jim Garrison ajoute que « personne n'est coupable parce que tout le monde dans la Structure du Pouvoir a une réfutation plausible »¹⁵⁸. Les pires agissements sont ainsi possibles, et semblent être dotés de leur autonomie. Les événements se produisent sans que la main d'une force ou d'une autre ne puisse être identifiée. Cette conception de l'acte d'espionnage reflète la complexité du monde de la Guerre Froide, où les affrontements directs sont rares, mais où l'opposition est permanente et omniprésente. Les résultats recherchés sont globaux, et non précis. Les Etats comme leurs divers moyens d'action se bornent à créer des conditions favorables aux événements qu'ils souhaitent voir se produire. Le discours du bureaucratique Higgins, haut placé dans la C.I.A., donne une vision à la fois simple et inquiétante du fonctionnement de l'Agence, lorsque Turner lui demande si cette dernière a des plans :

*Nous avons des jeux. C'est tout. Nous jouons à des jeux*¹⁵⁹.

Outre le caractère profondément cynique d'une telle présentation de son activité¹⁶⁰ alors même que la C.I.A. prête la main à des coups d'Etats –Le renversement de Salvador Allende, par exemple, est survenu deux ans avant la sortie du film- il s'agit de représenter le

¹⁵⁶ *American Tabloid*, p. 534.

¹⁵⁷ «*Everything's cellularized*», Script de *JFK*, in *The Book of the Film*, op. cit. , p. 182.

¹⁵⁸ « No one's guilty because everybody in the Power Structure has a plausible deniability. » Script de *JFK*, in *The Book of the Film*, p. 182.

¹⁵⁹ « We have games. That's all. We play games. » *Les Trois Jours du Condor*, chapitre 14, 1h 48'16''.

¹⁶⁰ Higgins développe ainsi les « règles » du jeu de l'Agence : « « Et si ? », « Combien d'hommes ? », « Qu'est-ce que ça coûterait ? », « Y a-t-il un moyen meilleur marché de déstabiliser le régime ? » » (*Ibid.*, chapitre 14, 1h 48'25'').

cours des événements historiques sous la forme d'une foule de micro-événements orchestrés¹⁶¹. La maîtrise du cours de l'histoire même réside dans la capacité de création de conditions favorables. Le caractère inquiétant de cet espionnage est renforcé par sa grande autonomie. De même que l'armée ou la police sont éclairées d'un jour inquiétant lorsqu'elles sont montrées en rupture de commandement, et prêtes à se manifester comme des entités autonomes et non plus comme des outils armés, le secteur du renseignement et de l'espionnage se montre au moins aussi dangereux en raison du caractère imperceptible de ses frontières légales et morales. C'est donc avec cynisme et goût de la provocation que James Ellroy souhaite, en préambule d'*American Tabloid*, que l'on ouvre « grands les bras à des hommes mauvais et au prix qu'ils ont payé pour définir leur époque en secret. »¹⁶², mais un cynisme à double tranchant : pourfendant le culte Kennedy, il contribue également à mettre un peu plus à bas la façade respectable des institutions de l'ordre :

*Il y avait parmi eux des flics pourris, des artistes de l'extorsion et du chantage ; des rois du mouchard téléphonique, des soldats de fortune, des amuseurs publics pédés*¹⁶³.

Dans le même mouvement, c'est une part de la mythologie romanesque liée à l'espionnage qui est mise à mal, tant les héros de James Ellroy sont loin de ceux de Ian Flemming.

Le sous-ensemble policier-politique place la question morale de l'ordre, de sa protection et des moyens mis en œuvre pour ce faire, au centre de son axiologie globale. A la différence d'une partie de la fiction d'espionnage¹⁶⁴, les forces et agents de l'espionnage sont présentés et offerts au jugement du public en fonction de leurs moyens d'action, et de la position morale qu'ils adoptent pour justifier leur action. Sans être nécessairement moralisateur, le sous-ensemble policier-politique apparaît comme un ensemble fictionnel profondément moraliste, s'interrogeant et entraînant son public à s'interroger sur le bien-fondé de ce qui a « défini leur

¹⁶¹ On retrouve cette vision du travail de la C.I.A. dans *A Quatre mains*, Paco Ignacio Taibo II, Rivages/Thriller, 1991.

¹⁶² *American Tabloid*, p. 10.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 9.

¹⁶⁴ Cf. Erik Neveu, *L'Idéologie dans le Roman d'espionnage*, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1985

époque »¹⁶⁵. Nous verrons que les procédés employés pour atteindre le public sont nombreux et tournés vers l'efficacité.

C. L'idéalisme et le réalisme

Nous avons pu constater que le sous-ensemble policier-politique se construit autour d'oppositions fortes, fût-ce parfois pour en montrer les limites, ou les dépasser : le Bien et le Mal dans une certaine mesure, mais surtout l'ordre et le désordre sociaux. Ce sont avant tout deux conceptions de l'Etat, et de la manière d'administrer l'Etat, qui se rencontrent dans la plus grande violence. L'idéal humaniste et le réalisme politique ne peuvent guère s'incarner dans un seul personnage, et, semble-t-il, la fin ne peut réellement justifier les moyens. L'une des grandes oscillations thématiques que nous retrouvons dans l'ensemble de notre corpus voit se confronter deux types d'hommes, qui nous paraissent résumer à la fois la période historique traitée et les interrogations politiques des auteurs, et à travers eux, plusieurs générations de public. A travers cette opposition apparaissent les oppositions que nous avons déjà évoquées, mais c'est à n'en pas douter sa formulation moderne qui dépasse d'anciennes notions véhiculées par le genre policier. Derrière l'idéaliste et l'homme d'action se cachent quelques-uns des thèmes majeurs de ce que le vingtième siècle appela la « littérature engagée ».

L'un des points essentiels est d'ailleurs la compatibilité ou non des deux notions. Peut-on être un homme d'action avec un idéal ? L'idéaliste se voit-il toujours stoppé par des barrières morales ? Un nouveau spectre pourrait être projeté pour classer et répartir les personnages de notre corpus, allant du plus idéaliste au plus pragmatique, voire au plus indifférent ou au plus cynique. C'est précisément parce que l'une des deux notions n'est pas foncièrement l'opposée de l'autre que l'ambiguïté naît de cette confrontation. La littérature engagée pose éternellement cette question, sans toujours choisir l'une ou l'autre des options : Malraux y revient régulièrement dès *La Condition Humaine*, l'œuvre d'Hemingway en est

¹⁶⁵ *American Tabloid*, p. 10.

traversée, jusqu'au sacrifice ultime de *Pour qui sonne le Glas*, et de nombreux autres reviennent sur la portée et les limites de l'action individuelle face à l'injustice, ainsi que sur les portées et limites des mouvements collectifs.

A la différence des auteurs signalés par Mary McCarthy¹⁶⁶, qui se rapprochaient plutôt de la propagande dans certains de leurs excès, ou de la simple exploitation de l'actualité politique sans proposer de véritable réflexion à leur lectorat¹⁶⁷, les auteurs qui composent notre champ d'étude sont avant tout animés par cette volonté de concerner le public au premier chef. Certains ont même été impliqués dans l'action politique avant de venir à la littérature. Jean-Patrick Manchette a vécu mai 68 dans les rues de Paris, et Didier Daeninckx s'engagea dans les luttes syndicales alors qu'il était encore imprimeur.

L'oscillation entre idéalisme et réalisme politique procède de la dichotomie entre le couple action/réflexion. Elle se subdivise en plusieurs oppositions comparables, dont certaines semblent identiques, mais désignées différemment. Entre les différents personnages, les tensions ou les écarts apparaissent entre l'idéalisme et le réalisme, entre idéologie et idéalisme, ainsi qu'entre action et activisme, mais aussi entre action pacifique et action violente. Toutes ces oppositions sont au cœur de tous les débats politiques du vingtième siècle, depuis le Congrès de Tours de 1920, qui voit la S.F.I.O. renoncer à la Révolution prônée par les Communistes. La question revient en force à chaque mouvement de contestation, et les tendances « dures » s'opposent presque inmanquablement aux partisans de la voie pacifique ou de la négociation, même si les circonstances forcent parfois les uns ou les autres à changer de voie.

¹⁶⁶ Mary McCarthy, *L'Assassinat et Karl Marx*, 1936, cité par Uri Eisenzweig, in *Autopsies du Genre policier*, 10/18 n°1590, 1983.

¹⁶⁷ Mary McCarthy note : « D'autres écrivains en quête de milieux (...) se sont consacrés, certains avec avidité, d'autres du bout des lèvres, à la politique et aux problèmes sociaux. En fait, la politique et les problèmes sociaux sont devenus le domaine de l'auteur de roman policier en partie parce que la politique s'est toujours bien vendue, et les auteurs de romans policiers ne sont pas dépourvus d'instincts commerciaux (...). » (*Ibid.*, p. 185-186.) Ils sont comparables en cela à certaines séries policières, telles celle de Gérard De Villier et son fameux SAS.

Action contre réflexion

Le schématisme d'une telle dichotomie reflète le discours d'une partie des tenants de l'action, et notamment de l'action violente. Dans le cadre de mouvements de contestation d'un régime ou d'un ordre établi dans les mentalités, la révolte prend des formes variées, et la tentation d'exploiter un avantage idéologique est grande. On trouve ainsi une nette séparation dans certains mouvements de contestation entre les dirigeants, prenant en charge la part idéologique et l'organisation de l'action, et des membres exécutant des ordres simples. Le cas des membres du C.R.O.C. est le plus flagrant : incapables pour la plupart de faire autre chose que le coup de poing, ils en sont réduits à répéter de manière mécanique des bribes d'un discours général et des fragments de slogans mais reconnaissent, pour certains, ne guère se préoccuper de politique. Le Russe, qui présente l'ensemble des membres du C.R.O.C., confesse au Journaliste qu'au C.R.O.C., « Si on n'écoute pas on n'a pas de boulot. »¹⁶⁸ et, après avoir énoncé quelques jugements sur l'U.R.S.S. et le système soviétique, « Pour ça disons que je suis d'accord mais j'm'en fous. »¹⁶⁹. Costa-Gavras se plaît à moquer la bestialité et la bêtise des nervis en les faisant poursuivre et agresser le député George Pirou : les agresseurs sont persuadés d'avoir mis la main sur le Député, alors que la voix de ce dernier se fait encore entendre par les haut-parleurs disposés sur la place¹⁷⁰.

Dans l'ensemble du film s'affrontent deux conceptions du rapport entre l'idéologie et les moyens de la mettre en œuvre. D'une part une structure pyramidale, qui distille une pensée du sommet vers la base, d'autre part un débat autorisé, permanent, entre tous les membres du mouvement pacifique conduit par le Député. Le discours des dirigeants de chacune des parties en présence a des objectifs opposés : le discours du Député appelle à la réflexion et la sensibilisation¹⁷¹ des masses, tandis que le chef du C.R.O.C. appelle directement à l'action violente :

¹⁶⁸ Z, chapitre 16, 1h 24'32''.

¹⁶⁹ *Ibid.*, chapitre 16, 1h 24'58''.

¹⁷⁰ Z, chapitre 7, 27'03''.

¹⁷¹ L'ensemble de son discours est parcouru d'emprunts à des discours prononcés par le véritable député Lambrakis et à des discours de John Kennedy (commentaire de Costa-Gavras, chapitre 7, 26'40'').

(Une voix)-Oui mais pour ça il faut tout balayer ! (Le chef du C.R.O.C.)-D'accord. Mais il faut commencer par la vermine intellectuelle. (Le Marchand de Figues)-Le libraire, à cent mètres d'ici ! 172.

A l'inverse, les dirigeants du mouvement pacifiste conduit par le Député sont prompts à écarter les démonstrations de force :

Et pourquoi pas en charger la Croix-Rouge, ou la Commission des Droits de l'Homme ? Vous proposez une déclaration défensive et pleurnicharde, alors qu'au contraire il faut les attaquer, dénoncer les responsables ! (Matt)-Et descendre dans la rue ? Avec des armes ? (Manuel)-Et pourquoi pas ? (Un autre dirigeant)-N'importe quoi ! (Un jeune homme)-Sans aller jusque là, nous pouvons envisager... (L'autre dirigeant)-Nous n'envisagerons rien du tout. Nous devons rester dans la loi. (Une femme)-. Ça fait des années que nous restons dans la loi. (Matt)-C'est pas le moment d'en sortir ! (L'autre dirigeant) C'est notre seule voie pour exploiter l'affaire au maximum. (Matt)-Cette affaire ne doit pas se retourner contre nous ! (L'autre dirigeant)-Exactement ! 173.

Le mouvement du Député, pacifiste comme en témoigne l'usage intensif du symbole pacifiste dans la décoration de la salle de réunion, ne peut se résoudre à rejoindre les stratégies révolutionnaires d'opposition aux pouvoirs établis. Ils savent que leurs ennemis sont pour leur part soutenus par les institutions, quand ils n'en font pas partie eux-mêmes :

(Le Colonel) – (...) Pour votre protection, contre les agissements des extrémistes (Manuel) –Des extrémistes que vous ménagez... 174

Le choix de ne pas sortir de la légalité, de lutter pacifiquement, est destiné à dénoncer, par contraste, l'attitude et la violence de ces pouvoirs en place, ainsi que s'interroge le Député dans son discours :

On m'a frappé. Pourquoi ? Pourquoi les idées que nous défendons suscitent-elles tant de violence ? 175.

172 Z, chapitre 16, 1h 24'50''.

173 *Ibid.*, chapitre 11, 46'00'' à 46'45''.

174 *Ibid.*, chapitre 4, 13'55''.

175 *Ibid.*, chapitre 6, 26'40''.

L'efficacité de la méthode n'est pas réellement mise en cause par les auteurs du film, puisque l'œuvre s'achève sur une victoire, quoique très temporaire, du camp pacifiste. De même que *JFK*, *Z* montre le martyre de l'idéalisme. L'inégalité repose dans le déséquilibre et la différence entre les moyens mis en œuvre pour le triomphe des idées.

Pour sa part, le film d'Oliver Stone s'ouvre sur des déclarations des plus pacifiques et prudentes, celles de Dwight D. Eisenhower lors de son discours d'adieu¹⁷⁶, puis celles d'espoir de John Kennedy, appelant à la compréhension et à l'amitié entre les peuples :

Car, en définitive, notre lien le plus commun est que nous habitons tous cette planète. Nous respirons le même air. Nous nous préoccupons tous de l'avenir de nos enfants. Et nous sommes tous mortels... ¹⁷⁷

Quoique l'idéalisme de John Kennedy soit fortement remis en cause par James Ellroy et une partie de l'opinion publique contemporaine, ses actes n'en ont pas moins démontré à plusieurs reprises son engagement pacifique, de la Crise des Missiles au refus de soutenir l'invasion de Cuba. De fait, il convient de prendre davantage en compte l'image qu'a donnée John Kennedy de lui-même et, partant, de celle qu'il a laissée, que de la réalité, dans la mesure où ces images ont inspiré nombre de mouvements et de dirigeants, ainsi que le rappelle Costa-Gavras, lorsqu'il justifie le choix des fragments de discours du président américain pour donner la parole au Député¹⁷⁸. Oliver Stone a assumé tout au long de la polémique engendrée par son film l'aspect favorable qu'il développait de John Kennedy¹⁷⁹. Selon lui, le président démocrate n'aurait pas laissé la guerre du Vietnam s'envenimer, entre autres mesures. Une lutte idéologique serait en grande partie responsable de sa mort, ainsi que les intérêts d'hommes dépourvus d'idéaux mais dotés de moyens d'agir considérables, ceux de l'armée, des services de renseignement et de la Mafia. C'est la thèse développée par l'informateur anonyme de Jim Garrison : la plupart des participants au complot auraient agi

¹⁷⁶ Qui déclare qu' « Nous ne devons jamais laisser le poids de cette combinaison (le complexe militaro-industriel) mettre en danger nos libertés ni notre processus démocratique. » (*JFK*, chapitre 1, 1'23'').

¹⁷⁷ *Ibid.*, Chapitre 2, 3'53''.

¹⁷⁸ *Z*, commentaire audio de Costa-Gavras, chapitre 7, 26'20''.

¹⁷⁹ Oliver Stone, *Stone's JFK : A Higher Truth ?in The Washington Post*, 02/06/1991 ; *Oliver Stone's JFK, in Time*, 01/07/1991 ; *Stone Shoots Back, in Esquire*, Décembre 1991 ; *Via the Director's Viewfinder, in New York Times*, 22/12/1991 ; *Who is rewriting History?, in New York Times*, 22/12/1991. *Op. Cit. In JFK, The Book of the Film, Op. Cit.*

pour se venger, notamment des conséquences de la Baie des Cochons¹⁸⁰. En effet, les militaires et ceux qui les soutiennent sont supposés n'agir que par intérêt, ainsi que l'avance X, l'informateur anonyme:

Ne sous-estimez pas les coupes budgétaires effectuées par Kennedy en mars 63 non plus –près de 52 installations militaires dans 25 états, 21 bases d'outre-mer, nous parlons de gros sous. (...) Pas de guerre, pas d'argent. Le principe organisateur de toute société est la guerre¹⁸¹.

L'attitude de Lyndon Johnson prêt à toutes les compromissions pour se maintenir au pouvoir¹⁸² est orientée dans ce sens par le réalisateur.

Oliver Stone et James Ellroy diffèrent fondamentalement quant à l'image qu'ils souhaitent donner du président Kennedy. Stone en fait un homme pétri d'idéaux, tandis qu'Ellroy souhaite « déloger son urne funéraire de son piédestal »¹⁸³, et donner de John Kennedy l'image d'un homme prêt à tout, comme le Lyndon Johnson de *JFK*, pour gagner et conserver le pouvoir. Robert Kennedy, en revanche, jouit d'une aura d'incorruptibilité idéologique. James Ellroy met ainsi dans la bouche de John Kennedy ces quelques mots pour qualifier son frère cadet :

(...) je ne partage pas ce besoin viscéral de Bobby à vouloir à tout poursuivre et éradiquer. (...) il est sincèrement passionné et généreux¹⁸⁴.

Sur ce point s'accordent Oliver Stone et James Ellroy : la croisade de Robert Kennedy contre le crime organisé relève de la poursuite d'un idéal, et donne à son initiateur un caractère incorruptible et désintéressé. James Ellroy lui-même n'avoue-t-il pas le préférer à son frère, à sa manière provocatrice ?¹⁸⁵. L'auteur mettra ainsi en scène le futur Secrétaire du Département de la Justice poussant la grandeur d'âme jusqu'à inviter un témoin à sa propre

180 « Cela mettait un terme au règne de la C.I.A., brisée, comme l'avait promis JFK, en mille morceaux (...) Cela et le limogage d'Allen Dulles, Richard Bissell et du Général Charles Cabell, tous des vaches sacrées du renseignement depuis la seconde guerre mondiale. Vous avez là des gens très en colère. » *JFK*, chapitre 51, 1h 53'44''.

181 *Ibid.*, chapitre 51, 1h 55'50''.

182 « Faites-moi élire, je vous donnerai votre foutue guerre. », déclare-t-il au chapitre 52, 1h 59'42''.

183 *American Tabloid*, Avant-propos, p. 9.

184 *American Tabloid*, pp 86-87 et 618-619.

185 « Je préfère Robert Kennedy à John. John n'était qu'un obsédé sans idées. » Entretien avec Philippe Gildas et Antoine de Caunes, *Nulle Part Ailleurs*, 28/06/1995.

table¹⁸⁶. De la même manière que le Député de Z, c'est son incorruptibilité qui pousse ses ennemis aux pires extrémités. Ainsi Ward Littell, qui l'aura pourtant vénéré auparavant, le soumettra-t-il au chantage, lui présentera la preuve de l'implication de son père dans des affaires mafieuses¹⁸⁷. Cette vengeance de l'ancien agent du F.B.I. est plus personnelle que réellement utile aux affaires de la Mafia, qui planifie alors déjà le meurtre de John Kennedy. Cette vengeance est d'ailleurs due à un trait de caractère de Robert Kennedy que Littell admirait jusqu'alors : la rigueur. Il refuse ainsi toute marque de gratitude à Littell :

*Concernant Ward Littell, ma réponse est « non », et j'insiste sur ce point. (...) nous ne pouvons nous permettre la plus petite tache susceptible de salir les nouveaux cadres de nos services*¹⁸⁸.

Littell aura sa revanche dans un face à face qui humiliera le Secrétaire d'Etat¹⁸⁹.

Le caractère incorruptible de Robert Kennedy est montré à la fois par la rigueur de ses actes et par l'effet de contraste produit par le portrait moins flatteur de son frère. Ce dernier porte quelques jugements sur son frère :

*Bobby est un vrai catholique. Il a besoin d'avoir des enfants et de punir les hommes qu'il hait. Si ses instincts hâisseurs n'étaient pas aussi infaillibles, ce serait un emmerdeur colossal. (...) Je ne hais pas à la manière de Bobby. Bobby hait avec furie. Bobby hait Jimmy Hoffa avec intensité et simplicité, et c'est pour ça qu'il finira par gagner. (...) Bobby est plus héroïque que moi parce qu'il est sincèrement passionné et généreux*¹⁹⁰.

Cette peinture du frère du président réduit l'idéaliste une fois placé au pouvoir à un homme mû par la haine et un certain héroïsme, ces deux éléments s'avérant autodestructeurs puisque le cadet de John Kennedy travaille, à son insu, à la destruction de sa propre famille, puisque son propre père fait partie de ceux qu'il combat. Le récit ellroyien touche alors au tragique : à l'instar d'Œdipe, Robert Kennedy enquête sur un crime dont il est complice sur le

186 *American Tabloid*, p.84.

187 *Ibid.*, p. 729-730.

188 *Ibid.*, p. 442.

189 *Ibid.*, p. 728 et suivantes.

190 *Ibid.*, p.86.

plan familial. La clef de l'accession au pouvoir est l'argent engagé par son père dans l'élection de son frère, et cet argent provient de ceux qu'il poursuit.

La position intenable de Robert Kennedy est comparable, sur le principe, à celle de Joe Turner, agent modeste et heureux de la C.I.A., au sein d'une section « propre », où il n'exerce que des fonctions intellectuelles :

Je travaille pour la C.I.A. Je ne suis pas un espion. Je lis des romans policiers, d'aventures, des journaux, tout ce qui est publié dans le monde entier. Nous entrons les intrigues, -coups tordus, codes, n'importe quoi – dans un ordinateur, pour contre-vérifier les véritables Plans et Opérations de la C.I.A. Je cherche des fuites. Ou des idées neuves. (...) Qui inventerait un boulot pareil ?¹⁹¹.

Le parcours de Turner est complexe en raison de son appartenance même à la C.I.A., à une époque, qui plus est, où une bonne part des actions de la C.I.A. est connue du grand public. En 1975, Nixon a déjà démissionné, et l'affaire du Watergate a été mise au grand jour depuis plusieurs années. La naïveté dont le personnage principal fait preuve lorsqu'il découvre les visées machiavéliques et malveillantes de l'institution qui l'emploie, ainsi que les méthodes employées par cette dernière peut donc surprendre. On devine que Turner est mû à la fois par le patriotisme et un goût étudiant pour l'aspect dangereux de la C.I.A. Quelques passages font allusion à une période d'études supérieures heureuse, et laisse supposer que Turner s'est engagé au sein de l'agence avec d'autres camarades, dont Sam Barber, son ami assassiné par Wicks¹⁹². Le mode de vie très pacifique et anodin de Turner et de ses amis et collègues montre un aspect de la C.I.A. moins connu du grand public, et surtout moins propice à l'action. Turner ne révèle aucune position politique avant la fin du film, et l'idéalisme ne se révèle en lui que lorsqu'il prend conscience de la défaite de cet idéalisme face aux méthodes et enjeux de l'action de la C.I.A. Son effroi devant le retour de Joubert au

¹⁹¹ *Les Trois Jours du Condor*, chapitre 5, 40'51''.

¹⁹² Barber se rappelle : « Je l'ai connu avant même qu'il ne devienne un oiseau. On était à C.C.N.Y. Ma femme aussi. » (*Les Trois Jours du Condor*, chapitre 4, 29'43''). Le C.C.N.Y. désigne le City College of New York.

sein de la C.I.A.¹⁹³ n'est qu'une étape. Il est horrifié par les révélations de Higgins quant au fonctionnement de la C.I.A. :

Jésus... Qu'est-ce que vous avez dans la tête ? Vous croyez que ne pas être pris en train de mentir, c'est la même chose que dire la vérité ? (...) Sept personnes ont été tuées ! (...) Sept personnes ont été tuées et le jeu continue¹⁹⁴.

La voie que Turner finira par choisir semble idéaliste, parce qu'elle apparaît irréaliste aux deux hommes auxquels il l'expose. A Joubert, il confesse qu'il préfère ne pas quitter les Etats-Unis par peur de souffrir du mal du pays¹⁹⁵, mais aussi qu'il n'a pas, ou plus de goût pour l'espionnage :

(Joubert)-Le fait est que ce que je fais n'est pas une mauvaise occupation. Il n'y a jamais de dépression économique. Il y a toujours quelqu'un prêt à payer. (Turner)-Je trouverais cela fatigant¹⁹⁶.

L'insouciant intellectuel du début du film ne peut plus poursuivre dans la même voie, à présent qu'il a découvert les objectifs qu'il visait. De même, lorsque Higgins accepte de lui confesser les véritables enjeux des luttes souterraines des services secrets, la réaction du Condor est l'effarement. Toutefois, il ne vient plus chercher auprès de son ancien supérieur qu'une confirmation de ce qu'il a découvert par lui-même. Plus que la possibilité d'une invasion du Moyen-Orient pour raisons économiques, c'est la raison d'être de la C.I.A. que Turner découvre : préserver le mode de vie américain quoi qu'il en coûte :

C'est de l'économie, Turner. Il n'y a pas de discussion. Le pétrole maintenant, dans dix ou quinze ans, ce sera la nourriture, ou le plutonium. Peut-être plus tôt que ça. Qu'est-ce que vous croyez que les gens attendront de nous à ce moment-là ? (...) Ils voudront qu'on le leur apporte¹⁹⁷.

193 « Vous travaillez à nouveau pour la Compagnie ! (...) Mon Dieu, ils vous on repris. » (*Ibid.*, chapitre 13, 1h 41'46'').

194 *Ibid.*, chapitre 14, 1h 49'56'.

195 « Je suis né ici, Joubert. Ça me manque quand je pars trop longtemps. » (*Ibid.* chapitre 13, 1h 45'55).

196 *Ibid.*, chapitre 13, 1h 45'20'.

197 *Ibid.*, chapitre 14, 1h 49'13'.

Higgins représente alors un degré de pragmatisme supérieur à ce que Turner avait imaginé, en ce qu'il montre la C.I.A. prête à suivre le plan hors-la-loi d'Atwood si ce dernier avait eu le temps d'engager les événements :

*Le fait est que ce n'était pas un mauvais plan. Ça aurait pu marcher*¹⁹⁸.

Le geste final de Turner a un caractère désespéré, en ce que Higgins lui laisse le doute quant à son succès, non seulement en ce qui concerne la publication de ses révélations, mais aussi de la réaction du public. Turner, qui ne revendique pas d'autres valeurs que les valeurs américaines traditionnelles, passe alors pour un idéaliste, qui vient de découvrir que le monde qu'il a connu n'a jamais réellement existé.

Stone oppose pour sa part les discours d'hommes aigris, les militaires et les tenants du complexe militaro-industriel à ceux d'un idéaliste, et laisse la part idéologique du complot aux plus dangereux, les fanatiques de l'extrême droite. Ceux-ci sont, à l'instar d'autres personnages du corpus, prêts à refaire le monde en paroles, mais aussi en actes. Les soirées au cours desquelles certains membres de la future conspiration évoquent les diverses manières de mettre le président à mort¹⁹⁹ ressemblent, par le caractère hétéroclite de l'assemblée, à la réunion improvisée entre Butron et les deux militants africains²⁰⁰. Les militants d'extrême droite sont présentés comme des hommes de conviction : Guy Banister est un activiste membre de plusieurs groupes et mouvances d'extrême droite : proche du Ku Klux Klan, il fait partie de la John Birch Society, possède la réputation de n'avoir jamais caché ses sympathies politiques, et Jim Garrison le définit comme « légèrement à droite d'Attila le Hun »²⁰¹.

De même, les idéalistes les plus efficaces de James Ellroy se situent à l'extrême droite. Guy Banister est le personnage commun aux deux œuvres qui le démontre le mieux, ainsi lors de ses tentatives de sensibilisation du mercenaire Bondurant :

*Et pendant que tu y es, essaie donc de te développer la cervelle question politique*²⁰².

198 *Ibid.*, chapitre 14, 1h 48'57''.

199 *JFK*, chapitre 22, 48'07''.

200 *L'Affaire N'Gustro*, p. 90 et suivantes.

201 *JFK*, chapitre 17, 33'01''.

202 « (Bondurant) –Ce communisme, c'est mauvais pour les affaires, ne viens pas prétendre que ça va plus loin que ça. (...) (Banister) –Si tu crois que ça te fait paraître plus réaliste, tu te trompes lourdement. Accepter le communisme, c'est synonyme de promouvoir le communisme. (...) Tu vois où ça mène d'être réaliste et d'accepter les choses dans les moments cruciaux ? » *American Tabloid*, p. 318.

De même que Dougie Frank Lockhart, chef régional du Ku Klux Klan, informateur du F.B.I. et contractuel de la C.I.A., Banister ne perd jamais une occasion de prêcher sa cause politique :

Guy Banister couinait au téléphone –de bien loin. (...) –Ce qui nous attend, c'est une nouvelle hégémonie papiste. (Kennedy) adore les Négros et Juifs, et il a un petit faible pour le communisme depuis le jour où il a été élu au Congrès. Je n'arrive pas à croire qu'il a gagné. Je n'arrive pas à croire que le peuple américain ait gobé ses conn... 203.

L'idéalisme d'extrême droite apparaît, nous l'avons évoqué, comme une mouvance internationale sans structure transnationale, mais dont certains thèmes communs rapprochent les membres. L'anticommunisme en est assurément l'un des fondements. Vago, assassin du Député de Z, proclame sa haine des communistes avec fierté :

Moi ? Mais je déteste les communistes ! Je fais partie d'une organisation qui combat les communistes, eux et leurs amis ! 204.

Cet anticommunisme courant dans l'ensemble du bloc occidental durant la guerre froide se retrouve, plus modéré, dans les hautes sphères dirigeantes. A peine remis en question, le Général s'interroge sur d'éventuelles sympathies gauchistes du Juge d'Instruction²⁰⁵. De même, le procureur général s'enquiert sur un ton menaçant des opinions du Juge :

Au ministère on m'a demandé si vous êtes gauchisant. J'ai démenti formellement²⁰⁶.

Le sous-ensemble policier-politique ne dessine pas un monde bipolaire à chaque degré des sociétés, mais décrit plutôt l'influence écrasante de la lutte générale menée par les deux camps de la guerre froide, et le paysage de l'activité, ou de l'activisme politique. Ces camps politiques exigent de leurs membres et de leurs sympathisants un engagement moral sincère, comme l'irritation de Banister le démontre, en butte à la désinvolture de Bondurant, qui prétend ne faire que des « affaires ». On retrouve cette désinvolture chez Butron, sitôt qu'il est

²⁰³ *Ibid.*, p. 433.

²⁰⁴ Z, chapitre 15, 1h 21'18''.

²⁰⁵ « (Le Général) Il est communiste ? (Son avocat) –Non, son père était dans la gendarmerie. » Z, chapitre 20, 1h 52'30''

²⁰⁶ *Ibid.*, chapitre 19, 1h 50'57''

confronté à de véritables idéaux. Il adopte une attitude provocatrice dans le seul but de séduire la jeune Anne Gouin :

*Dieu n'existe pas et le marxisme est une duperie. (...) Je choisis de ne pas choisir. Et toc, ça c'est envoyé... (...) Sa respiration s'est précipitée à la faveur de la discussion. Je lui prends la tête dans ma paume. On se regarde durement. Elle me fourre sa langue dans la bouche*²⁰⁷.

Son peu de conscience politique se développera au gré des séductions, des affrontements et des situations. Ainsi se dédouane-t-il de toute accusation de fascisme quand il se trouve en présence d'activistes africains :

*Messieurs, messieurs, on se comprend. Les luttes politiques en France. On se comprend. Autre temps, autres mœurs. Pouvez compter sur moi*²⁰⁸.

Les portraits d'activistes brossés par Jean-Patrick Manchette, Oliver Stone et James Ellroy montrent les limites des idéalistes, fussent-ils d'extrême droite. Les hommes qui mettent la dernière main aux actions concrètes sont souvent des aventuriers moins engagés idéologiquement que passionnément attirés par l'action et, dans certains cas, mûs par des intérêts strictement personnels. Des généraux de *JFK* aux agents renégats du F.B.I. en passant par Butron, orgueilleux aventurier et « rebelle sans cause »²⁰⁹, les événements politiques s'accroissent lorsqu'il est fait appel à des hommes dont les motivations sont moins liées à l'idéologie qu'au goût de l'action.

L'évolution de Ward Littell rejoint en cela celle de Butron. Les deux hommes suivent des parcours très différents jusqu'à la prise de conscience de leurs capacités. Au tournant de son adolescence, Butron comparait devant un juge qui ne l'impressionne plus :

*Tout respect était mort en moi*²¹⁰.

²⁰⁷ *L'Affaire N'Gustro*, p. 18-19.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 91.

²⁰⁹ « Il est bien sûr qu'avec le temps, moi, rebelle sans cause, je vais prendre conscience (...). » *L'Affaire N'Gustro*, p. 81. Le choix de cette expression renvoie au titre original de *La Fureur de Vivre* (1951, Nicholas Ray), film dont la vedette, James Dean, a marqué les générations. Le parallèle avec Butron tient du travestissement grotesque tant le caractère torturé du héros du film semble éloigné et magnifié en regard du sordide Butron, tenté un moment: « Je suis dévoré par l'idée de chier partout sur les tapis » (*L'Affaire N'Gustro*, p. 57.)

²¹⁰ *Ibid.*, p. 24.

Peu après, l'auteur montre l'évolution décisive de son personnage de manière comique et en apparence superficielle :

J'allai à son enterrement en arrivant. Je m'y ennuyai profondément. Je n'avais pas du tout réfléchi à quoi que ce soit, sinon au fait que Goémond, avec ses histoires de réfléchir, était une belle ordure. Mais je veux dire que je n'avais pas pris parti. Au milieu de l'enterrement, pendant un silence, je fis un prout avec mon trou de balle, puis je souris largement aux gens furtifs, pour qu'on comprenne bien que j'étais l'auteur. Je venais de choisir mon camp²¹¹.

Ce passage précède son entrée dans les mouvements de jeunes d'extrême droite. Un passage introspectif comparable montre au lecteur la perte de toute naïveté par Ward Littell, et se conclut sur ces mots :

Trois doses par soir lui avaient enseigné ceci : tu es dans le trente-sixième dessous, mais tu es capable de tout²¹².

Dans le même mouvement, les deux hommes renient toute idéologie et les moquent volontiers. Littell avoue à Boyd, après cette métamorphose qu'à l'égard du crime organisé, ses « sentiments actuels sont relativement charitables. »²¹³, mais en revanche, ses vues sur les idéaux défendus par la famille Kennedy ont considérablement évolué :

Et je suis sûr que les Kennedy établiront un nombre de clauses légales exécutoires pour faire en sorte que le dernier Nègre d'Alabama soit inscrit sur les listes électorales comme démocrate. Il te faut envisager ce genre de choses lorsqu'on en est au tout début de bâtir une dynastie²¹⁴.

De son côté, Butron tourne en ridicule tous les idéalistes qu'il croise, notamment la jeune Anne Gouin, proche de lui par l'âge, ce qui fait d'elle la représentante de sa propre génération aux yeux du jeune aventurier :

²¹¹ *Ibid.*, p.26.

²¹² *American Tabloid*, Chapitre 60 dans son ensemble, p. 458 à 460.

²¹³ *American Tabloid*, p. 474.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 473.

*Vite fait, les gauchos métropolitains, il fallait qu'ils s'oublient dans quelque nouveau soutien d'un nouveau peuple opprimé. (...) Il y avait ceux comme Anne qui cherchaient désespérément une nouvelle guerre coloniale, de nouveaux berbères à s'aplatir devant*²¹⁵.

Butron s'offre également le luxe de provoquer une figure de la gauche modérée, le patron de magazine Hourgnon, sous les traits duquel on devine Jean-Jacques Servan-Schreiber.

*Il a une sale tête, voilà ce que je dis. Au point qu'on comprend pas très bien la grande faveur qu'il jouit auprès des collégiennes. Parce que pardon ! The Maître à Penser ! Les pensionnaires dévorant ses livres en cachette. Grosse influence sur la jeunesse. (...) l'écrivain qui avait foutrement marqué à pas loin de cinquante pour cent la jeunesse de la nation. Avec ça, imaginez le même déclarant que le socialisme malien est conditionné par le fait que le Mali n'a pas de débouché sur la mer. Mais quand même il faisait pas rire. (...) Je comprends rien à ce qu'il dit, d'ailleurs, ça ne m'intéresse pas et je foire bruyamment dans l'espoir qu'il va me coller sa main dans la gueule, qu'on rigole un peu*²¹⁶.

Enfin, N'Gustro lui-même est ridiculisé lors de la déclamation d'un poème engagé improvisé²¹⁷. Butron est un rouage qui porte fièrement son absence de convictions politiques, comme Bondurant ou Boyd, mais se plaît, tout comme eux, à évoluer au gré des événements qui lui permettent de tromper l'ennui.

L'opposition entre idéalistes et réalistes, à ce niveau d'action, distingue deux modes d'action en fonction de leurs motivations –idéologiques ou non-, et le choix entre l'action et la passivité, ou du moins le refus de l'action violente. Nous l'avons vu, la séparation entre hommes d'action et idéalistes se trouve à gauche comme à droite, et le sous-ensemble policier-politique montre que les actions peuvent être entreprises par les seconds, mais que les premiers mettent la touche finale à l'exécution de leurs plans. Cette distinction n'est pas la règle de l'ensemble du genre. Les exilés cubains dépeints par James Ellroy sont des exemples d'hommes d'action animés d'idéaux. Presque tous d'anciens repris de justice, mais tous sont

²¹⁵ *L'Affaire N'Gustro*, p. 90.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 80-81.

²¹⁷ *Ibid.*, p.158-159.

de fervents patriotes, selon leur perception de ce concept. Leur motivation idéaliste se distingue de celle de Boyd et Bondurant, qui souhaitent voir disparaître Fidel Castro pour des raisons très personnelles²¹⁸.

Conclusion de la première partie

La thématique du sous-ensemble policier-politique brasse à la fois les grands thèmes du genre policier et les thèmes qui font l'actualité de la période contemporaine de l'écriture de chaque œuvre. Ces deux sources d'inspiration thématique se mêlent dans les diverses strates des intrigues. En effet, les interrogations morales traversent les œuvres, transposées du niveau anecdotique au niveau sociétal : on passe du crime individuel aux activités criminelles d'institutions d'Etat. De même, les thèmes politiques envahissent chaque niveau narratif, de la toile de fond au thème principal. La particularité thématique du sous-ensemble policier-politique réside dans cet enchevêtrement complexe, à la différence d'œuvres qui ne mettraient la politique ou le caractère policier de l'intrigue qu'en arrière-plan. Sur le plan historique, le sous-ensemble policier-politique, dans la période qui nous occupe, est marqué par d'autres oppositions thématiques qui constituaient la sève de nombreux débats de cette époque, notamment les différentes attitudes adoptées par ceux qui occupent le champ politique. L'approche résolument morale qui marque le sous-ensemble s'ajoute à une réflexion sur l'idéalisme confronté au cynisme, dans le but de susciter de la part du public une réflexion lucide sur les modes d'engagement, ainsi que sur les limites de l'action politique.

En ce sens, le sous-ensemble policier-politique met en scène la pénétration du domaine politique par des intérêts et des forces situées hors du champ strictement politique traditionnel. Les idéologies s'effacent devant les hommes d'action prêts à se faire renégats à l'occasion, et les commanditaires des pires méfaits sont souvent des institutions étatiques ou

²¹⁸ La Mafia leur a promis une part de bénéfices des casinos rouverts après la chute du Lider Maximo : « Si Cuba est libérée, nous voulons en partage 5 p. 100 des bénéfices réalisés par les casinos des hôtels Capri et Nacional. Et ce, à perpétuité. » *American Tabloid*, p. 307.

des intérêts privés protégés par ces mêmes institutions. Le genre est profondément désenchanté, et dresse un constat d'échec amer, tout comme le *hardboiled* dénonçait les multiples déviances consécutives à la chute sociétale due au krach de 1929.

Toutefois, on ne peut considérer le sous-ensemble policier-politique comme un genre défaitiste. Comme nous le verrons dans notre troisième partie, les œuvres de notre corpus se concluent souvent sur une note désespérante, qui voit les vrais criminels protégés et les héros broyés, mais il conviendra d'examiner ces œuvres selon des stratégies narratives tournées vers l'efficacité : les auteurs, en plongeant leur public dans une réflexion horrifiée à la fin des œuvres, choquent et prolongent l'effet de la lecture ou de la vision desdites œuvres, et tendent à susciter une réaction politique de la part du public. La visée dépasse le divertissement, et tend à éduquer, ou du moins éveiller les consciences. On peut donc y voir un exemple de fiction construite avec une visée argumentative soulignée par Ruth Amossy²¹⁹. En ce sens, bien que tous les auteurs ne revendiquent pas la qualification d'auteurs engagés, leurs œuvres, même les plus cyniques, font partie d'une démarche politique, et contribuent au débat général. Le sous-ensemble policier-politique a ainsi une portée politique qui dépasse le cadre de la paralittérature ou du cinéma populaire, ainsi que le souligne Erik Neveu :

(...) l'effet politique (...) des genres policiers [est] bien davantage d'être perçus comme la production d'un discours réaliste –au sens de vrai, de documenté- sur les horreurs du monde social, d'être le support de conversations et de prises de positions par lesquelles les lecteurs, même peu diplômés, peu légitimes socialement, s'autorisent à intervenir, à juger, à critiquer le monde social tel qu'il va mal²²⁰.

Dès que la thématique d'une œuvre aborde le champ de la réalité politique contemporaine, cette œuvre entre dans la politique elle-même, et ne peut plus être regardée comme un simple divertissement.

²¹⁹ Ruth Amossy, « Les récits médiatiques de grande diffusion au prisme de l'argumentation dans le discours : le cas du roman feuilleton », Site *Belphegor* (<http://www.etc.dal.ca/belphegor/Limoges2006/abstracts.html>).

²²⁰ Erik Neveu, « Des stratégies argumentatives aux pratiques de lecture : Un itinéraire de recherche de l'espionnage aux policiers », communication prononcée aux Rencontres internationales 2006-2007 du Centre de recherches sur les Littératures Populaires et Cultures Médiatiques « Idéologie et stratégies argumentatives dans les récits imprimés de grande consommation. XIX^{ème} - XXI^{ème} siècles », Limoges, 2006.

Cependant, le sérieux des enjeux abordés par le sous-ensemble policier-politique n'empêche pas pour autant d'emprunter les chemins d'une littérature et d'un cinéma considérés par une large part du public comme des arts mineurs, ou de simple divertissement. A l'absence évidente de sectarisme des auteurs s'ajoute la conviction de l'efficacité procurée par les procédés et techniques narratives propres au genre policier. Toutefois, nous voyons des distinctions entre le genre policier et le sous-genre que nous étudions. Quelle distance prend-on avec les modèles du genre, et pour quelles raisons ? Pourquoi ne pas s'en tenir au genre policier, ou le quitter complètement ? L'étude de l'écart entre les personnages-types du genre et leurs équivalents du sous-ensemble policier-politique montre un peu plus les motivations et les techniques qui président à la constitution de ce sous-genre.

Deuxième partie : Personnages : les types du sous-ensemble policier-politique

La thématique du sous-ensemble policier-politique nous a permis d'aborder directement ce qui fait la spécificité fondamentale de cette catégorie du genre policier. Il convient à présent d'examiner ce qui constitue l'un des liens les plus forts du sous-ensemble avec son genre d'origine. La parenté entre policier et policier-politique tient en effet de la filiation, non seulement en raison de la préexistence du premier sur le second, mais aussi à l'examen de certains éléments narratifs. La majorité des personnages qui agissent au sein des intrigues du sous-ensemble constituent un vaste échantillon de ces éléments.

La galerie de portraits du sous-ensemble policier-politique est très riche, parce qu'elle ajoute aux grands anciens du genre policier quelques nouvelles têtes, particulièrement importantes dans l'économie du récit. De plus, les figures connues du genre policier y sont sensiblement différentes dans le sous-ensemble. Les enquêteurs, pour commencer, y sont parfois privés d'enquête, et se voient pourtant employés pour leurs talents et savoir-faire. On assiste ainsi à de nombreux détournements des fonctions habituelles des personnages. Dans le cadre de notre corpus, on voit les détectives privés quitter leur costume de redresseur de torts pour endosser celui que la réalité leur avait déjà confié, celui d'hommes de main. De même, les policiers et autres représentants de l'ordre s'y salissent les mains et s'éloignent parfois considérablement de leur mission investigatrice. De l'autre côté de la barrière légale, les criminels peuvent agir pour des mobiles surprenants.

Parmi les nouveaux venus du genre, le journaliste occupe une place tout particulièrement importante. Ce personnage, relégué au rang de second rôle dans la fiction policière, devient une figure-clef du sous-ensemble policier-politique, pour sa capacité à révéler la vérité. Il se

substitue au policier, démissionnaire de sa mission investigatrice et cantonné au maniement des techniques de répression. Engagé politiquement ou non, il en vient à représenter la justice dont l'appareil d'Etat ne parvient plus à assurer la protection. Fréquemment martyr, il personnifie alors cette justice bafouée.

De même, l'homme politique occupe une place particulière dans le sous-ensemble policier-politique, en ce qu'il est au cœur de l'enjeu thématique de l'œuvre. Les auteurs le mettent à nu, et jouent de ses faiblesses et des enthousiasmes qu'il suscite, à la fois pour en mettre en question le bien-fondé, ainsi que pour souligner le caractère inacceptable des meurtres dont il est victime dans plusieurs des œuvres de notre corpus. Dans le cas de certains autres hommes politiques, ils sont montrés dans toute leur corruption et leur capacité à s'abaisser aux pires extrémités pour obtenir le pouvoir. Si une dimension moraliste peut être trouvée dans le sous-ensemble policier-politique, c'est à n'en pas douter dans la peinture des personnages qu'elle apparaît de manière évidente. Afin de mettre cette dimension en lumière, nous étudierons d'abord les personnages classiques du genre policier et leur évolution dans le sous-ensemble policier-politique, pour nous pencher enfin sur les personnages nouveaux, ou dont le rôle est modifié.

A. Les enquêteurs

1) Le détective privé, la réalité derrière le mythe

Le détective privé est l'une des figures de proue de l'ensemble du genre policier. Ce type d'enquêteur a généré une véritable mythologie autour de son apparence même, symbolisant toute la dureté et le glamour cinématographique du genre, notamment dans son incarnation la plus célèbre, Humphrey Bogart. A l'aube des années 1970, peu de personnages

de détectives privés subsistent. Quelques formes parodiques ou humoristiques²²¹ fleurissent encore çà et là, mais le détective calqué sur le modèle de Sam Spade ou Philip Marlowe est quelque peu tombé en désuétude. Le détective privé du genre policier est un enquêteur dont les motivations sont souvent moins nobles en apparence que celles du policier. Ce dernier est censé faire respecter la loi, tandis que l'enquêteur privé exécute des missions pour des commanditaires, et peut être appelé à violer certaines lois. La plupart du temps toutefois, les motivations du détective privé se font personnelles : Philip Marlowe tombe presque toujours amoureux de sa cliente ou d'une des femmes qu'il rencontre au cours de son enquête, et ses sentiments sont inmanquablement la cause de ses soucis en même temps qu'ils le motivent pour découvrir la vérité²²². La fonction du détective privé du genre policier est complexe. Marginal, ce personnage pallie les insuffisances de la police par sa grande liberté d'action : le détective de *la Moisson rouge* rétablit l'ordre en feignant s'associer avec la plupart des truands qui ont pris possession de la ville pour mieux les pousser à s'entretuer. Représentant de l'ordre, il dispose à la fois d'une légitimité –Il est détenteur d'une licence, qui lui ouvre certaines portes mais ne lui donne aucun pouvoir de justice- et de moyens d'action parfois à la limite de la légalité, voire au-delà : Marlowe force de nombreuses portes, fouille des appartements ou des chambres d'hôtels avec l'éventuel consentement rétribué de propriétaires²²³. C'est également pour sa discrétion que l'enquêteur privé est recruté. On lui demande de ne pas se faire remarquer²²⁴, ou pour reprendre les enquêtes que la police

²²¹ Nestor Burma résiste de longues années, mais le ton est goguenard et allègre, et fait plus ressentir la nostalgie de son ancêtre américain, Philip Marlowe, qu'il ne réinvente le statut d'enquêteur au sein du genre policier. Notons également les tentatives réalisées par Jean-Patrick Manchette avec la création d'Eugène Tarpon, dont Manchette souhaitait écrire une série à l'instar de celle de Malet. Le caractère allusif à l'égard de Chandler se fait plus sentir encore que dans le cas de Nestor Burma dans l'incipit de *Que d'Os !*, qui consiste en une réécriture de celui de *Fais pas ta Rosière !* de Raymond Chandler. (cf. R. Villatte, *Roman Policier et parodie*, Mémoire de Maîtrise sous la direction de Carlo Arcuri, Amiens, 1999, p. 39-42)

²²² Marlowe tombe ainsi, dans *Fais pas ta Rosière !*, sous le charme de la dangereuse Mavis Weld, jeune actrice meurtrière dont la soeur, plus meurtrière encore, a engagé Marlowe. Le détective risque la prison pour elle et n'obtient rien en retour.

²²³ Il saoule une informatrice potentielle pour lui extorquer des éléments (*Adieu Ma Jolie*, 1948, Série Noire, p. 27), ou un gérant d'hôtel meublé pour perquisitionner dans une de ses chambres (*Fais pas ta Rosière !*, 1949, Série Noire, p. 41).

²²⁴ « Je suis celui qu'on paie pour fouiner dans le coin », déclare Harry Angel (*Le Sabbat dans Central Park*, William Hjortsberg, 1978, Série Noire, p. 124)

abandonne faute de temps ou d'intérêt²²⁵. Par bien des aspects, le détective privé de la tradition policière est doté de capacités d'enquête supérieures à celles de la police. En effet, ses transgressions de la loi sont toujours justifiées par la justesse de sa cause, et par l'inefficacité de la police. Cette dernière va parfois jusqu'à employer le détective privé pour pallier ses propres manquements²²⁶. La marginalité du détective privé est également à l'origine du regard désabusé que ce dernier porte sur le monde²²⁷. Ni totalement policier ni vraiment voyou, il a une conscience aiguë de ses propres limites, et la motivation qu'il trouve pour résoudre les enquêtes qu'on lui soumet tient plus du sursaut vital que de la croisade²²⁸. Ainsi le ton de chaque aventure de Marlowe se teinte d'une tristesse profonde lors de la fin de chaque roman. Ces aspects contredisent certains auteurs critiques qui ont vu dans le *hardboiled* l'avènement d'un roman entièrement tourné vers l'action, sous-entendant l'érosion progressive de toute réflexion. Chandler reconnaît que l'intérêt glisse de la résolution de l'intrigue à l'intrigue elle-même dans le *hardboiled* :

*Le mystère idéal était celui que l'on lisait même si la fin manquait*²²⁹.

La « base affective » évoquée par Chandler désigne la richesse de certains personnages d'enquêteurs privés, dont la complexité psychologique est introduite par celle de leur motivation.

Le détective privé du sous-ensemble policier-politique est quelque peu différent. Le glamour qui s'est attaché au *topoi* du détective privé n'était pas nécessairement présent dans la littérature qui donna naissance au mythe : ainsi Marlowe essuyait-il souvent le mépris de

²²⁵ C'est le motif avancé par la jeune Orfamay Quest lorsqu'elle demande à Marlowe de retrouver son frère (*Fais pas ta Rosière*, *op.cit.*, p10.). La suite lui donnera des motivations moins nobles.

²²⁶ Marlowe est relâché par les policiers qui l'ont convoqué au commissariat, alors qu'ils ont assez d'éléments pour l'incriminer. « On peut vous briser comme ça le jour où on voudra, dit-il, du bout des lèvres, le sourire envolé. Pour le moment, ce n'est qu'un sursis. Débrouillez-vous pour éclaircir tout ça. Pourquoi diable croyez-vous qu'on vous relâche ? » (*Ibid.*, p.173-174)

²²⁷ Lors d'un passage remarquable mais jamais traduit en France de *Fais pas ta Rosière !*, le détective parcourt la ceinture de Los Angeles en agitant des idées noires sur le monde qui l'entoure, des conducteurs qui le dépassent aux restaurants fast-food qui fleurissent alors (*The Little Sister*, Arrow Editions, p 124 et suivantes).

²²⁸ Raymond Chandler juge que « Quant à la base affective du roman « hardboiled », manifestement on ne croit pas que le meurtre sera élucidé et que justice sera faite –à moins qu'un individu très déterminé n'en fasse une affaire personnelle et veille à ce que justice soit faite. » R. Chandler, *L'Art simple d'Assassiner*, 1950, cité dans Uri Eisenzweig, *Autopsies du Genre policier*, 10/18 n°1590, 1983, p.77.

²²⁹ R. Chandler, *L'Art simple d'Assassiner*, 1950, cité dans Uri Eisenzweig, *Autopsies du Genre policier*, 10/18 n°1590, 1983, p.77.

ceux qu'il croisait²³⁰. De la même manière, Pete Bondurant, l'une des seules occurrences²³¹ de détective privé de notre corpus, voit sa propre compagne se détourner de lui en raison de sa condition et des pratiques du métier²³².

Pete Bondurant est l'agent de certaines basses œuvres, et sa licence de détective privé ne lui sert guère qu'à conserver un semblant de légitimité. Il est en réalité un homme de main au service du milliardaire mégalomane Howard Hugues au commencement d'*American Tabloid* :

*Hugues (...) lui avait offert un boulot : grand arrangeur, mac, fournisseur de came*²³³.

Il est également détective privé, comme le lui rappelle Hugues :

*Tu es « mon homme » mais tu continues malgré tout à garder tes petits à-côtés ringards de détective privé*²³⁴.

Ces « à-côtés ringards » sont, entre autres, des chantages qu'il organise avec sa compagne : prenant au piège des maris infidèles, il les pousse à accepter le divorce d'avec leurs femmes²³⁵. On ne verra jamais Pete Bondurant enquêteur. La définition de son travail est la même que celui qu'il exerce pour Hugues. James Ellroy a toujours privilégié cette réalité du travail de détective privé : en dehors de la fiction, sa vocation n'est pas celle d'un justicier au grand cœur qui s'applique à surpasser la police, mais de se charger pour d'autres de tâches ingrates, tels les filatures et autres travaux d'espionnage²³⁶. Il pousse le réalisme plus loin encore en remplaçant les détectives privés de la fiction policière par ceux de la réalité, souvent d'anciens policiers –c'est le cas de Bondurant²³⁷- au service de particuliers pour exécuter autant de travaux parallèles à ceux de la police qu'à ceux de la pègre. La

²³⁰ « On est une petite crapule à dix ronds, hein ? Alors on veut deux cent dollars. C'est donc une somme dans votre milieu, mon joli ? » *Fais pas ta Rosière !*, p. 77.

²³¹ Personnage secondaire dans les œuvres de James Ellroy et d'Oliver Stone, Guy Banister devint également détective après sa retraite du F.B.I. (*JFK, The Book of the Film*, p. 33). Néanmoins, sa qualification de détective privé l'éloigne plus encore des modèles littéraires traditionnels, puisque, agissant pour la C.I.A. et d'autres entités de la nébuleuse qui entoure les préparatifs de la Baie des Cochons, l'essentiel de son activité était tournée vers la politique et le contre-espionnage.

²³² *American Tabloid*, p. 120.

²³³ *Ibid.*, p. 14.

²³⁴ *Ibid.*, p.16.

²³⁵ *Ibid.*, p.19-23.

²³⁶ Friedrich Brown, héros de *Brown's Requiem* (Rivages/Noir, 1988), le premier roman de l'auteur, est chargé par son client de suivre sa sœur. C'est en tombant amoureux de la jeune femme que Brown résoudra l'enquête.

²³⁷ *American Tabloid*, p. 14.

licence de détective privé ressemble, dans le cas de Bondurant, à un diplôme sanctionnant ses connaissances et savoir-faire para-policiers. Le personnage maîtrise de nombreuses techniques d'espionnage (écoutes, filatures), possède une bonne expérience du maintien de l'ordre ainsi qu'une brillante carrière militaire qui lui vaudra d'être recruté par la C.I.A. pour diriger un camp d'exilés cubains²³⁸. De même que certains représentants de l'ordre, c'est en qualité d'homme d'action qu'il est employé, et la seule chose qui le sépare des agents dévoyés du F.B.I. qui le côtoient dans *American Tabloid* est précisément ce statut marginal du privé. Sa qualité de personnage principal du roman pousse l'auteur à décrire et approfondir sa psychologie, et par-là même ses motivations, mais il est une « petite main » du crime, un exécutant sans réelle influence sur les événements. C'est la leçon qu'il tirera de sa seule tentative de vivre au-dessus de son rang, soit le vol d'héroïne effectué aux côtés de Kemper Boyd²³⁹. Irrémédiablement, ils sont tous deux remis à leurs places et Bondurant retrouve alors des fonctions qu'il avait occupées précédemment²⁴⁰.

Ainsi Bondurant retrouve sa place d'exécutant, de la même manière que Marlowe retournait à son bureau et à ses manies de célibataire. Le détective privé semble condamné à une place subalterne mais qu'aucun autre personnage ne lui dispute dans le domaine policier ni dans le sous-ensemble policier-politique. Le déclin du détective privé de la tradition *hardboiled* se confirme. En recollant à la réalité, toute la mythologie perd de sa force, et ne restent que des hommes de main. Ne restent que quelques particularités de son champ d'action : il agit toujours en marge de la loi. La seule différence est qu'alors que Marlowe n'hésitait pas à bousculer les règles pour démasquer les coupables, Bondurant fait de même pour contribuer à de gigantesques machinations. Si Marlowe jouissait et usait de sa liberté de marginal pour contourner la loi mais rétablir l'ordre, Pete Bondurant fait de même pour le

²³⁸ Il est approché par la C.I.A. en ces termes : « Vous avez votre licence d'enquêteur privé. Vous avez été adjoint du shérif. Vous êtes l'homme de Howard Hugues, et vous connaissez Jimmy Hoffa, Fulo Machado et Chuck Rogers. Ce sont là des lettres de créance très classes. » *American Tabloid*, p.152. De même, Boyd donne cette recommandation du détective : « J'ai recommandé Pete Bondurant. J'ai vérifié son dossier du Corps des Marines et j'ai été impressionné : il a survécu à quatorze charges au corps à corps à Saïpan, il a gagné la Navy Cross et est passé de simple soldat au rang de capitaine via une commission de campagne. » (*American Tabloid*, p. 228).

²³⁹ *Ibid.*, p. 626-630.

²⁴⁰ « Il se rendait à Las Vegas. Il retournait à Howard « Dracula » Hugues.(...) L'attendait du boulot de gros bras et de fourgueur de came. C'était une commutation de peine, en toute banalité : un emprisonnement à perpétuité au lieu de la mort. » (*Ibid.*, p. 731).

renverser, mais parce que les institutions l'emploient de la même manière que son ancêtre chandlérien. Cette évolution de l'un des personnages clefs du genre policier est révélatrice de l'évolution de la perception de l'ordre et de la loi dans le genre policier. En effet, à la désillusion s'est substitué l'esprit mercenaire d'un homme qui demande le prix avant de connaître la mission qu'on lui assigne, soit tout le contraire d'un Marlowe²⁴¹.

En ce sens, il n'est guère éloigné de la vision chandlérienne du détective privé. On retrouve le caractère marginal mais pourtant proche des objectifs et des méthodes des forces de l'ordre (officielles). Il était fréquent que Philip Marlowe dépasse à l'occasion les limites de la légalité pour aboutir au dévoilement de la vérité. Il pouvait même être utilisé par la police pour cela (ainsi n'est-il guère poursuivi par la police dans *Fais pas ta Rosière !* parce que le lieutenant Christy-French sait qu'il pourra se rendre illégalement dans la demeure d'une figure du crime et la faire arrêter). Il y a une certaine ironie à constater que le détective privé est toujours employé pour aller plus loin que les forces de l'ordre.

2) Le policier, entre flic et voyou

Cet enquêteur est au moins aussi emblématique du genre policier que le détective privé. Nous distinguons deux strates : le rôle théorique, institutionnel fixé à la police, et son statut littéraire et cinématographique. Il existe quelque distance entre fiction et réalité dans la tradition fictionnelle, à l'instar de celle qui existe dans le cas du détective privé. Si certaines polices ont été parfois détournées de leur fonction à des fins politiques, c'est généralement en leur fournissant un but erroné et non en exploitant une faiblesse de leurs statuts : elle n'ont théoriquement guère à juger ni à châtier l'homme qu'elle doit arrêter. C'est pourtant précisément dans cette disjonction que se glisse une des premières déviations fictionnelles du rôle de la police. De fait, le nombre de policiers qui occupent des fonctions de justice est

²⁴¹ « N'oubliez pas que je travaille pour vous. Ce que je n'aurais jamais accepté si je pensais que vous aviez tué quelqu'un. » *Fais pas ta Rosière !*, p.124.

important et a engendré quelques cas célèbres : l'essentiel des productions sérielles²⁴², ainsi que quelques œuvres uniques²⁴³. Sur le plan narratif, la segmentation du processus de justice complique les intrigues et limite le rôle de l'enquêteur à un collecteur d'information et celui du juge à un bureaucrate qui rend la justice hors du terrain. L'un des attraits du « flic » de la fiction policière est d'allier les facultés de déduction, la motivation personnelle éventuellement, et la capacité à frapper le criminel lui-même. Si ce châtiment doit s'effectuer, c'est d'ailleurs circonstanciel : à l'exception notable du *Justicier*²⁴⁴ et de quelques suiveurs, le policier ne fait justice lui-même que lorsque la situation l'y contraint. Il est d'ailleurs important de noter que cette notion même de justice est démesurée : le seul châtiment délivré par le policier est la mort.

De plus, l'évolution du genre policier fait passer le policier lui-même de son poste d'enquêteur à un ensemble de fonctions moins traditionnelles. En effet, le policier n'est plus nécessairement chargé de rassembler des indices et d'en déduire des faits, mais peut être le personnage central d'une intrigue qui se résoudra sans ses talents d'enquêteur, à l'instar de Marlowe, qui s'avérait à la fois enquêteur et catalyseur des actions et événements latents. Le policier est autant entraîné par le cours de l'intrigue qu'il ne la guide vers la résolution de l'énigme. Le passage du roman à énigme, -dans lequel l'enquêteur intervient à partir d'indices et d'interrogatoires, et n'est pas confronté à de nouveaux crimes-, au *hardboiled*, -où le crime initial n'est souvent que le premier d'une série qui donne dans son ensemble la vision d'un crime global et souvent en plein accomplissement²⁴⁵- favorise cette transformation du personnage. L'une des principales évolutions du genre consiste alors à replacer l'enquêteur au

²⁴² Toute la télévision regorge de policiers alliant capacité de déduction et efficacité de terrain, qui les conduit à administrer, s'ils y sont obligés, la justice : *Mannix*, *Rick Hunter*, *La Loi et l'Ordre*, *New York Police Blues*... La littérature compte peut-être plus encore de ces exemples, de Maigret au shérif Robicheaux (héros des romans de James Lee Burke, Editions Rivages/Thriller), et le cinéma n'est guère en reste, comptant notamment l'un des plus fameuses et des plus ambiguës, celle des *Inspecteur Harry* (*L'inspecteur Harry* (Siegel, 1971), *Magnum Force* (Post, 1973), *L'inspecteur ne renonce Jamais* (Fargo, 1976), *Le retour de l'Inspecteur Harry* (Eastwood, 1984), *La Dernière Cible* (Van Horn, 1991))

²⁴³ Lorsque l'enquête tourne à l'affaire personnelle, certains policiers font justice eux-mêmes. Le cas de David Mills (*in Seven* (Fincher, 1996)) qui abat l'assassin de sa femme ne diffère pas de celui de Bucky Bleichert qui maquille la vérité autour du véritable assassin du Dahlia Noir après l'avoir tué (*Le Dahlia Noir*, Ellroy, 1987, Rivages/Thriller).

²⁴⁴ Le *Justicier dans la Ville* (Michael Winner, 1971) ne met d'ailleurs pas un policier en scène, mais un citoyen du commun.

²⁴⁵ C'est le cas des enquêtes de Sam Spade : *Le Faucon Maltais* (Hammett, 1930) le fait enquêter sur la disparition dudit Faucon, mais aussi sur la mort de son associé.

centre de l'action et du milieu où les enquêtes le mènent. Les frontières sociales s'estompent entre les criminels et ceux qui s'y opposent, et les statuts intermédiaires gagnent en importance : l'indicateur²⁴⁶, mais aussi le détective privé²⁴⁷ ainsi que d'autres figures de la pègre (prostituées, petits truands) sont des adjuvants parfois cruciaux au cours des enquêtes des policiers.

Le policier du sous-ensemble policier-politique est à la croisée des chemins. Plus que jamais, il se situe entre deux mondes, celui de l'ordre public qu'il doit servir et dont il découvre parfois qu'il est vicié et corrompu, et celui du Milieu dont il découvre parfois qu'il n'est pas moins moral que l'institution. C'est d'ailleurs en raison de ce mouvement convergent que cet enquêteur a évolué. Le policier qui sillonnait les bas-fonds sans jamais succomber²⁴⁸ est assailli par le doute lorsqu'il découvre que l'ordre qu'il sert peut ne pas être juste. Dès lors, plusieurs choix s'offrent à lui : soit il coopère avec cet ordre qu'il reconnaît cependant comme inique (c'est le cas de Ward Littell), soit il poursuit son enquête pour tenter de mettre à bas la corruption qu'il a détectée (à l'instar de Cadin), soit encore il abandonne tout espoir et quitte la police (c'est le destin de Cadin dans son ultime apparition, *in Le Facteur Fatal*). Cette dernière réaction n'est pas observée dans notre corpus, mais elle est récurrente dans l'ensemble du sous-ensemble. De Cadin à Fabio Montale²⁴⁹, en passant même par Harry Callahan²⁵⁰, le dégoût inspiré par la faiblesse ou la corruption des institutions qu'ils servent pousse de nombreux policiers à abandonner la lutte. Le désenchantement fait écho à celui que nous avons évoqué, et qu'Elfriede Müller et Alexander Ruoff ont mis en évidence²⁵¹, mais trouve une résonance nouvelle, car ces héros sont déçus non seulement par le monde auquel ils ont cru, mais aussi par l'institution concrète au sein de laquelle ils ont servi.

²⁴⁶ Jones, le « petit homme » du *Grand Sommeil*, qui offre son aide à Marlowe avant d'être assassiné par Canino.

²⁴⁷ Dont le passé d'anciens policiers est souvent équilibré par un présent qui les rapproche de ceux qu'ils pourchassaient, par leurs méthodes notamment.

²⁴⁸ Le calme et la bonhomie de Maigret, notamment lui laissent assez de souplesse pour obtenir ce qu'il veut de ceux qu'il croise, mais sa mission policière reste intacte.

²⁴⁹ Héros des romans de Jean-Claude Izzo (*Total Khéops* (1995) *Chourmo* (1996), *Soléa* (1998), *Série Noire*).

²⁵⁰ Le héros ambigu incarné par Clint Eastwood (*in l'Inspecteur Harry, op. cit.*) jette son étoile à la fin du premier volet de la série qui n'était pas censée en devenir une.

²⁵¹ E. Müller et A. Ruoff, *Le Polar français, crime et histoire*, La Fabrique éditions, 2002.

2-1) Les idéalistes

Ward Littell correspond parfaitement à ce profil. Il est l'un des plus fervents idéalistes de l'ensemble du corpus, travaillant au péril de sa vie, et de l'avenir des siens²⁵², à un combat de l'ombre contre les plus dangereuses menaces attentées à l'ordre social. Le terme de désenchantement semble trop faible pour décrire ce que vit l'ami de Kemper Boyd. Il est violemment détruit par ceux même qu'il aime²⁵³ avant de changer sciemment de camp, de rage et de dépit d'avoir été rejeté²⁵⁴. James Ellroy justifie son engagement par ses aspirations religieuses de jeunesse²⁵⁵. Abnégation et courage sont les deux qualités de la période la plus idéaliste de Littell, dont l'évolution sera des plus importantes de tous les personnages d'Ellroy²⁵⁶. Si l'on peut séparer la réalité des illusions que se forgent certains personnages d'une part et le réalisme de la manière dont certains idéalistes rêvent d'agir, l'auteur fera de Littell une quasi-allégorie de l'intégrité avant de le confronter violemment à la réalité pratique, en démystifiant ses croyances basées sur le mensonge, puis en lui offrant la possibilité de s'accomplir mais sur la voie de ceux qu'il a combattus. Le monde des petites mains de la politique d'Ellroy est constitué de ces soldats perdus.

²⁵² Lorsqu'il découvre les activités parallèles de Littell, J. Edgar Hoover le menace en ces termes : « Serait-il dans vos intentions de livrer en pâture au public quelque renseignement concernant les activités clandestines de Kemper Boyd, je vous donne l'assurance que jamais votre fille Susan ni Helen Agee ne sauront exercer comme juristes. » (*American Tabloid*, p.440).

²⁵³ C'est précisément son ami et mentor, Kemper Boyd, qui le dénonce à J. Edgar Hoover, ce qui conduit à son renvoi du F.B.I. (*Ibid.*, p. 440-441). C'est le même Boyd qui le fait travailler dans l'ombre pour Robert Kennedy mais il ne saura pas lui offrir la chance de venir à la lumière.

²⁵⁴ « Carlos lui avait fait faire le tour complet. L'ex-Phantôme de Chicago était aujourd'hui avocat de la Mafia. » (*Ibid.*, p.539).

²⁵⁵ Dès sa première apparition, le solitaire Littell fait son introspection : « Son vieux refrain-rengaine se mit en place automatiquement. Tu as quarante-cinq ans. Tu es expert en mouchards et mises sur écoute. Tu es un ex-séminariste jésuite diplômé en droit, à deux ans et demi de la retraite. » (*Ibid.*, p. 46-47). Cet argument religieux servira à Boyd comme gage de qualité lorsque ce dernier proposera les services de Littell à Robert Kennedy: « Et prenez-le comme vous l'entendez, mais c'est un ex-séminariste jésuite. » (*Ibid.*), p.157.

²⁵⁶ Après avoir servi avec ferveur la cause de Robert Kennedy, il ira jusqu'à contribuer activement à son assassinat dans *American Death Trip* (Rivages/Thriller, 2001).

Contrairement à d'autres policiers idéalistes, ou du moins l'ayant été, Littell n'a rien, au commencement du roman d'Ellroy, d'un homme engagé politiquement. Ses opinions politiques sont pour le moins modérées. D'un tempérament passionné, c'est un véritable coup de foudre pour Robert Kennedy qui le convertit :

*Littell se colla contre la vitre. Il était hypnotisé : Bobby le passionné, la chevelure en bataille..., (...) Littell se colla au miroir pour un dernier coup d'œil à Bobby*²⁵⁷.

Peu après cette première rencontre qui n'en est pas une²⁵⁸, Littell travaillera par pur dévouement pour le jeune sénateur, et dans l'enthousiasme :

*Dieu te bénisse pour tout, Kemper. Et dis à M. Kennedy que je ne le décevrai pas*²⁵⁹.

Au nom de cet idéalisme qui se renforce au fil des épreuves, Littell surmonte sa peur jusqu'à une témérité qui surprend son mentor et ami²⁶⁰, lorsqu'il entreprend de voler les livres de compte de la Caisse de Retraite des Camionneurs, entreposés chez un gangster²⁶¹. Ce passage s'avère crucial quant à l'idéalisme du personnage. Un tel enthousiasme trouve nécessairement une déception à sa mesure. A peine Littell a-t-il accompli son action téméraire pour l'amour de Robert Kennedy²⁶² qu'il découvre que l'idéal qu'il s'est forgé est fondé sur la corruption, incarnée par Joseph Kennedy dont le nom apparaît dans les pages des registres²⁶³. Littell représente à ce moment l'intégrité jusqu'au sacrifice de soi – jusqu'à l'absurde. En effet, il choisit l'aveuglement :

*Mes secrets, Bobby –Je ne vous laisserai jamais haïr votre père. Littell dépassa sa limite. De huit verres. Il sombra dans l'inconscience en hurlant des nombres*²⁶⁴.

²⁵⁷ *American Tabloid*, p. 83 Il avouera plus tard à sa compagne : «Je me suis pris d'affection pour son frère Robert, qui est véritablement héroïque. » (*Ibid.*, p.109).

²⁵⁸ Boyd l'a invité à suivre un interrogatoire mené par les frères Kennedy. Littell se tient derrière une glace sans tain.

²⁵⁹ Littell réagit alors à l'annonce faite par Boyd qu'il pourra travailler en sous-main pour le sénateur. (*Ibid.*, p.159).

²⁶⁰ « Ward J. Littell –Putain de Christ. » s'exclame-t-il en découvrant l'acte de Littell. *Ibid.*, p.432.

²⁶¹ *Ibid.*, p.419 à 429.

²⁶² Littell prie pour lui et sa famille plus que pour lui-même dans ses moments de désarroi. « Ses prières durèrent longtemps – Bobby Kennedy avait une vaste famille. » *Ibid.*, p.289

²⁶³ « Le combiné lui glissa des doigts. Il le chassa d'un coup de pied à l'autre bout de la pièce. » *Ibid.*, p. 429.

²⁶⁴ *Ibid.*, p.429.

Il semble que les policiers idéalistes soient condamnés. Si leurs prédécesseurs du *hardboiled* semblaient désabusés par la simple fréquentation des bas-fonds²⁶⁵, ceux du sous-ensemble policier-politique le sont par l'amertume de leurs désillusions. Dans *Meurtres pour Mémoire*, l'inspecteur Cadin n'a pas encore atteint le désespoir qui le verra mettre fin à ses jours, à l'instar de Littell. Il n'est pas non plus dépeint comme un idéaliste militant dans le roman, c'est en creux qu'apparaissent ses convictions passées, et sa nostalgie pour des époques qu'il n'a pas vécues. Au détour d'un jugement modalisé sur la politique internationale, on découvre un modéré²⁶⁶, et lors de conversations politiques avec d'autres personnages, on ne peut guère distinguer le militant²⁶⁷. Cependant, à l'instar de Littell dont les convictions politiques s'affermissent au fil de son travail de policier, Cadin, sans perdre la mesure qui le caractérise, est progressivement atteint personnellement par les éléments de l'enquête. Amoureux de manière morbide de la fiancée de la victime du crime²⁶⁸, il en vient à perdre pied, lors d'un cauchemar²⁶⁹ qui fait écho à l'état de semi-lucidité de Littell lors de sa découverte des livres de compte des Camionneurs. Sa découverte de la vérité ne sera qu'un maigre réconfort²⁷⁰. A ce stade de sa vie, Cadin peut encore oublier le dégoût que lui inspire la corruption du monde dans les bras de la jeune Claudine Chenet. Cela ne durera pas.

On peut également trouver les traces de quelques convictions politiques chez certains personnages dont les activités vont à l'encontre du militantisme. Kemper Boyd, espion et

²⁶⁵ Le Lieutenant Christy-French se plaignait longuement à Marlowe de sa condition dans *Fais pas ta Rosière !* (Raymond Chandler, Série Noire, p. 208-209) « Nous sommes des flics et personne ne peut nous blairer. (... On passe sa vie à retourner des dessous crasseux, à renifler des vieux chicots. (...) Jamais rien de ce qu'on fait n'est bien, jamais. ». De même, le Lieutenant Hanna repousse sa femme dans *Heat* (Michael Mann, 1995, chapitre 24) : « Je t'avais dit quand on s'est mis ensemble que tu devrais me partager avec tout ce que cette ville comporte de truands, raclures... »

²⁶⁶ « Un sage se manifesta en dernier lieu et mit tout le monde d'accord en masquant au rouleau les noms d'Iran, de Palestine et d'Israël. Pour faire bonne mesure, il badigeonna également la préposition « AVEC » ne laissant que le mot de « SOLIDARITE ». » (*Meurtres pour Mémoire*, p.159).
« J'affrontai avec dégoût l'horreur insidieuse de ces notes de service qu'échangeaient les fonctionnaires afin de parfaire l'efficacité de la machine à broyer les corps. » (*Ibid.*, p. 189).

²⁶⁷ « Par contre, la Ligue des Droits de l'Homme... En entendant ce nom, Dalbois ferma le poing et fit mine d'enfoncer son majeur dans un postérieur imaginaire. -...oui, je sais ce que tu penses de ce genre d'organisation, mais dans cette affaire leur avis en vaut bien un autre. » (*Ibid.*, p. 80).

²⁶⁸ « Le plus ringard des psychanalystes réussirait à soutirer dix ans de séances bihebdomadaires d'un paumé qui lui annoncerait un tel programme ! Éros et Thanatos, le couple maudit ! » (*Ibid.*, p. 70).

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 180-182.

²⁷⁰ « Je ne pouvais pas lui dire qu'on m'avait ordonné de mettre la pédale douce. Au ministère, on préparait déjà un scénario plus conforme à l'idée que les citoyens devaient se faire des garants de l'ordre public (*Meurtres pour Mémoire*, p. 213).

aventurier, conserve une certaine sympathie pour certains criminels qu'il a fréquentés²⁷¹. Il se découvre surtout un intérêt sincère pour la cause des Noirs et leur lutte pour les droits civiques. Il l'avoue²⁷² et agit violemment en conséquence :

*Le mandat droits civiques des Kennedy ne lui paraissait pas assez ambitieux à son gré. Son mandat, c'était la diplomatie au fusil*²⁷³.

Il passe à l'action en parfait justicier expéditif, jusqu'à supprimer certains de ses propres collaborateurs, ainsi le chef du Ku Klux Klan Dougie Frank Lockhart²⁷⁴ :

*Il vit une fille de couleur essayer d'éteindre les flammes de ses tresses. Il vit l'artiste de la crame laisser du caoutchouc sur le bitume. Il l'obligea à sortir de la route et le lacéra à coups de pistolet avant de le laisser à moitié mort*²⁷⁵.

Son implication dans une cause relevant d'un certain idéalisme, celui des Kennedy, relève chez lui de la volonté de rédemption²⁷⁶ et d'une manière de se contraindre à éprouver encore quelques émotions. Ainsi ses réactions violentes, meurtrières, contrastent avec la manière dont il exécute certains hommes pour de simples prétextes matériels qui faciliteront ses affaires²⁷⁷. Boyd est une figure particulière du désenchantement, puisque la désillusion n'est pas idéologique pour lui, mais d'ordre social : fils d'une riche famille du Sud, il n'a plus que des souvenirs de grandeur et de famille²⁷⁸. Son désenchantement le pousse à l'action et

271 « J'ai travaillé sous couverture pendant neuf ans. Je connais bien les criminels, et je les aime bien. (...) John, je me suis tellement trouvé proche de certains parmi ces voleurs de voitures qu'ils ont insisté pour ne confier leurs aveux qu'à moi, et à moi seul, l'agent qui les avait trahis et arrêtés. » (*American Tabloid*, p.216).

272 « Boyd disait qu'il aimait son travail sur les droits civiques –parce que ne s'y trouvait impliqué aucun subterfuge. » (*Ibid.*, p. 538).

273 *Ibid.*, p. 493.

274 Avec une réaction qui semble si rapide qu'elle se confondrait avec une vengeance personnelle, à chaud : « - Patron, faut que j'avoue tout –c'est bien moi qui ai bombardé c't'église de Négros à Birmingham ! (...) –Tu as vraiment fait ça ? dit Kemper. –Aussi sûr que je suis là à cuire sous ta lumière, Patron. Aussi sûr que les Négros... Kemper lui tira dans la bouche. Le chargeur entier lui dégagea la tête. » (*Ibid.*, p. 726).

275 *Ibid.*, p. 554.

276 « Boyd disait qu'il aimait son travail sur les droits civiques –parce que ne s'y trouvait impliqué aucun subterfuge. » (*Ibid.*, p. 538).

277 « Kemper dégaina son .45 et fit feu à bout portant. (...) Nestor et Fulo eurent l'air choqué. –J'expliquerai plus tard, dit Kemper. » (*Ibid.*, p. 503). « Batista [requin entretenu par Santos Trafficante Jr] sectionna la tête de Don Juan. Nestor et Fulo détournèrent les yeux. Pas lui. Il commençait à aimer la tuerie plus qu'il n'aurait dû. » (*Ibid.*, p. 505).

278 « Yale pour lui ; Harvard pour les Kennedy. Catholiques irlandais, riches à crever ; anglicans du Tennessee, riches à crever, avant de faire faillite. Leur famille : grande et photogénique. La sienne, fauchée, et disparue. Un jour, il irait peut-être jusqu'à raconter à Jack et Bobby comment son père s'était tiré une balle et avait mis un mois pour mourir. » (*Ibid.*, p. 38).

le rend ambitieux, de même que Littell, mais c'est toujours avec rancœur que ces personnages agissent.

2-2) Les réalistes

Ils ne le sont qu'au regard de certains excès de l'idéalisme. Au regard de la mission qui leur est confiée, il semble que l'on devrait parler d'aventuriers, voire de renégats et de corrompus. Sans être toujours des truands déguisés en représentants de l'ordre, ils s'affichent volontiers en intermédiaires désireux de maintenir l'ordre social en place, fût-ce en négociant avec les criminels plutôt qu'en les pourchassant. Le réalisme chez eux tient à la conviction que le crime ne peut être éradiqué, mais qu'il peut être contenu. Cet affrontement a lieu au sommet entre Robert Kennedy et J. Edgar Hoover²⁷⁹, mais se retrouve appliqué à un niveau moindre par les policiers douteux qui jalonnent le sous-ensemble policier-politique. Les œuvres de notre corpus les voient évoluer vers cette corruption ou les font entrer dans l'intrigue parés de cette vision de leur fonction. Le commissaire Goémond, dont le rôle se fait plus sinistre encore dans *Nada*²⁸⁰, s'avère d'une moralité plus que flexible. Il tente de ramener Butron dans le droit chemin après sa première agression d'une manière souple :

*Il me dit sa philosophie. Le fait que la société doit fonctionner bien. Que les individus doivent coopérer. Si l'un d'entre eux ne coopère pas, il n'avait rien contre personnellement, Goémond. Mais la société, par un automatisme logique, frappait. Heureusement que des hommes comme lui, Goémond, étaient chargés d'huiler le fonctionnement de l'automatisme logique en question*²⁸¹.

²⁷⁹ James Ellroy met en scène une confrontation directe entre les deux hommes sous la forme d'une conversation téléphonique mouvementée (*Ibid.*, p.476 et suivantes).

²⁸⁰ Jean-Patrick Manchette, *Série Noire*, 1972.

²⁸¹ *L'Affaire N'Gustro*, p. 24-25.

3) Un nouvel enquêteur : le journaliste

Le journaliste est un des personnages emblématiques du sous-ensemble policier-politique. Bien que les occurrences soient relativement peu nombreuses dans notre corpus, de nombreuses autres œuvres caractéristiques de cette mouvance ont pour héros des journalistes. De par sa fonction, le journaliste fait naturellement partie des enquêteurs. Sa mission est de découvrir l'information, soit la vérité, et de la rendre publique. Il est proche en cela du policier, dont l'action, nous l'avons dit, s'arrête là où commence celle du juge. L'investigation et la déduction sont les points communs dans le parcours d'enquêteur des journalistes et des policiers. Par ailleurs, la mission de témoignage du journaliste peut lui faire endosser un autre rôle très répandu dans le domaine policier : celui du témoin. En tant que tel, il devient la cible secondaire des criminels. A l'inverse de la plupart des policiers, il peut ainsi être pourchassé et devenir la victime d'un méfait. Les œuvres qui mettent en scène des enquêteurs contrés dans leur action par leur propre administration mettent en évidence la possible corruption du système. Celles qui montrent des journalistes en butte aux mêmes poursuivants donnent une vision plus effrayante encore du système, en ce qu'il ne semble souffrir d'exceptions en son sein. Ainsi le journaliste Dolanes, héros d'*Un Linceul n'a pas de Poches*²⁸², est assassiné avec la complicité des forces de l'ordre, dont son ami commissaire.

Comme nous l'avons évoqué dans notre première partie, une partie de la presse est décrite comme une force de désinformation, manipulée, aux ordres du pouvoir. On retrouve la même opposition qu'au sein de la police entre policiers honnêtes et corrompus. La nuance vient parfois, dans le sous-ensemble policier-politique, que certains de ces journalistes considérés comme corrompus ne font que suivre la ligne gouvernementale. Mais une partie des journalistes se font bel et bien les complices de certains forfaits. Nous étudierons donc successivement les deux types de personnages.

²⁸² Horace McCoy, 1946, adapté à l'écran par Jean-Pierre Mocky, 1974.

3-1) L'investigateur

Il est à noter qu'à l'instar du reste du sous-ensemble policier-politique, une bonne part de ces investigateurs infatigables est inspirée de personnages réels. Le journaliste interprété par Jacques Perrin a été victime de la répression des colonels à l'issue du putsch, ainsi que le générique de fin de *Z* nous l'apprend. Lorsque l'intrigue prend le journaliste pour héros, quelques œuvres particulièrement importantes sont la représentation dramatisée d'événements réels, des *Hommes du Président* (Pakula, 1976) à *Révélations* (Mann, 1999). La représentation peut magnifier certains personnages à l'occasion, et faire d'hommes ordinaires des héros, en dehors du sens littéraire du terme. Cependant, c'est généralement le goût de la vérité plus que celui de la justice qui est mis en avant, du moins dans les premiers temps de la présentation des personnages. Le journaliste de *Z* n'exprime presque aucune opinion personnelle. Cependant, on peut deviner à certaines attitudes que ses sympathies vont aux idées progressistes. Le portrait qu'il brosse du Député à son ami américain est élogieux, et l'enthousiasme se lit sur les traits et au timbre de la voix :

C'est le nouveau visage de l'opposition. Avant lui c'était le désert. Les gens sont avec lui, il plaît aux femmes. –Communiste ? –Oh Sûrement pas ! Il cherche à dégager le pays des influences étrangères. Aux prochaines élections il ramasse tout. –Il a de la gueule. – Champion olympique dans sa jeunesse, médecin, professeur à l'Université et honnête²⁸³.

Il avoue même à la veuve du Député :

J'admirais votre mari²⁸⁴.

Les journalistes savent toutefois généralement faire une séparation entre leurs convictions et leur mission, tenue par un devoir d'objectivité ou de neutralité. L'information passe avant toute autre considération, ainsi qu'en témoigne la résolution du journaliste de *Z* face au député Pirou :

(Pirou) –Il faut la publier. –Oui, mais pas dans votre journal. Dans un quotidien à gros tirage de la capitale. D'abord ce sera lu, et puis ensuite, c'est mieux payé. –Mais enfin, ce

²⁸³ *Z*, chapitre 5, 21'01''.

²⁸⁴ *Ibid.*, chapitre 13, 59'55

*n'est pas une question de prix ! –La photo paraîtra demain, avec mon papier. (...) Mais écoutez, qu'est-ce que vous voulez ? Vous faire plaisir ou être efficace ? Dans un journal local de l'opposition ça passera inaperçu, on dira que c'est de la politique. Alors que dans mon journal, ce sera de l'information, et du sensationnel*²⁸⁵.

La presse représentée par ce journaliste apporte de la modération dans le débat politique. En effet, sa relative neutralité (à l'évidence il n'appartient pas au parti du Député) ajoute au crédit de son action, et apporte, à l'instar de l'enquête du Juge d'Instruction, à l'objectivité du traitement du crime. Le rôle du journaliste de Z est de séparer, aux yeux du public, les faits et leurs interprétations. Les conséquences de l'assassinat du Député sont importantes, et leur interprétation cruciale. Le journaliste est animé par le désir de découvrir la vérité, et ses convictions n'entrent pas, semble-t-il, en ligne de compte. Il ne travaillera à aucun moment pour le parti du Député, mais sert sa cause au travers de la sienne propre. Nous avons évoqué sa description enthousiaste du Député. Il ne fait en revanche aucun commentaire sur les autorités au pouvoir.

Bien que son rôle soit important, le journaliste n'est pas l'enquêteur principal de Z. C'est le cas d'autres œuvres que nous rapprocherons du sous-ensemble policier-politique, telles *À Cause d'un Assassinat* (*The Parallax View*, Pakula, 1974), *Les Hommes du Président*, (*All the President's men*, Pakula, 1976), *Under Fire* (Spottiswoode, 1983), *Salvador* (Stone, 1986), *L'Affaire Pélican* (*The Pelican Brief*, Pakula, 1994) *Révélation* (*The Insider*, Mann, 1999). Le journaliste est limité dans le cadre de son action par son rôle de témoin. Sa quête est celle de la vérité, pas nécessairement celle de la justice. Les opinions personnelles peuvent compliquer les motivations du journaliste : Joe Frady, le héros d'*À Cause d'un Assassinat*, reprend son enquête arrivée à une impasse par l'infiltration d'une organisation d'assassins. Il le fait en ne prévenant que son rédacteur en chef, qui tente en vain de le décourager. Le Journaliste de Z confesse une « *admiration* » pour le Député défunt. L'implication de journalistes dans les événements qu'ils couvrent constitue le thème d'*Under Fire*. Deux journalistes américains qui assistent à l'insurrection du Nicaragua refusent de jouer le jeu de la C.I.A. et prêtent main-forte aux rebelles en publiant une photo truquée de leur chef

²⁸⁵ *Ibid.*, chapitre 16, 1h 26'43''.

assassiné démentant la nouvelle de sa mort, afin de ne pas démoraliser les troupes rebelles. Même s'il ne s'agit pas à proprement parler du motif de « l'affaire personnelle », qui marque les motivations de nombreux enquêteurs²⁸⁶. Ce motif désigne l'ensemble des raisons personnelles que peut avoir un enquêteur à poursuivre une enquête : désir de revanche, attachement exagéré à la victime d'un crime, voire identification à cette victime. Le journaliste du sous-ensemble policier-politique agit éventuellement en accord avec des convictions politiques, mais plus fréquemment par goût de la vérité. Cette dévotion à sa mission en fait un idéaliste : sa récompense sera l'accomplissement parfait de sa mission, et non le châtement d'un criminel, ou l'élucidation elle-même d'un mystère. Compte tenu du destin des enquêteurs traditionnels du genre policier au sein du sous-ensemble que nous étudions, on peut considérer que le journaliste prend la relève de ces figures. Cet enquêteur dispose de moyens qui diffèrent à la fois de ceux du policier et de ceux du détective privé. On peut distinguer les moyens d'investigation et ceux du témoignage. Les moyens d'investigation comportent l'interrogatoire, la recherche d'indices, l'enquête de terrain, éventuellement l'étude de pièces négligées par la police. Nous verrons dans notre quatrième partie l'importance de certaines pièces à conviction trouvées ou créées par les journalistes, comme les photographies.

Le journaliste marque sa spécificité narrative lorsque son rôle de témoin est mis en avant dans la narration. Théoriquement à l'écart des parties en présence, il s'avère fréquemment un témoin gênant : il est confronté à des obstacles qui constitueront autant de péripéties. Les pressions sont importantes, avant et après les événements dont les journalistes peuvent être témoins. Le crime parfait est de préférence un crime sans témoin, toutefois, dans le cadre de crimes d'envergure importante, nationale, voire internationale, ces témoins professionnels que sont les journalistes sont des plus difficiles à éviter. Le sous-ensemble policier-politique met en scène les pressions exercées sur la presse avant et après les faits. Si les pressions opérées après-coup sont souvent justifiables, sur le plan rhétorique tout au moins – stabilité nationale, protection du système gouvernemental-, le contrôle de la presse *a priori* est beaucoup plus

²⁸⁶ Cf. Villatte, *L'Obsession et l'Affaire personnelle*, Site Arts Sombres : <http://perso.orange.fr/arts.sombres/Obsession.htm>.

autoritaire et ne cherche souvent guère de justification. Les journalistes de *Z* sont évacués peu avant l'assassinat du Député, ainsi que l'ordonne le Général, avant que les gendarmes se chargent de les expulser violemment :

Plus de photos ! Qu'ils retournent au Bolchoï, ces deux-là ! ²⁸⁷

La suite des événements et le déroulement de l'enquête expliquera l'attitude du Général. Cependant, avant même de mettre en évidence la volonté de cacher les circonstances d'un meurtre au public, l'auteur dépeint un pouvoir autoritaire et liberticide : à ce stade de l'histoire, les journalistes ne couvrent rien de compromettant. On trouve d'autres occurrences des rebuffades dont les journalistes sont victimes dans d'autres œuvres : Sydney Shanberg et son interprète Dith Pran se voient interdire par l'armée américaine elle-même l'accès à une zone cambodgienne bombardée par les Américains²⁸⁸. De même, le mentor de l'héroïne de *L'Affaire Pélican* est assassiné alors qu'il se trouve sur une piste qu'il n'a pas encore mentionnée. Les œuvres qui mettent en scène ces pressions préalables participent sur ce point d'une certaine vision de l'Etat, un Etat autoritaire pour le moins. La liberté de la presse, ainsi que la liberté d'expression en général, sont les premiers bastions visés lors de la prise de contrôle d'un pouvoir autoritaire. Le générique de *Z* s'accompagne de l'énumération des interdictions prescrites par les Colonels après leur putsch. Parmi elles se trouve celle de la liberté de la presse²⁸⁹.

Lorsqu'elles interviennent après-coup, les pressions sur les journalistes sont proches de celles qui sont exercées sur les policiers : du conseil amical à l'agression, jusqu'à l'exécution. Ainsi les journalistes de la R.T.B.F. ne subissent pas de menaces, mais l'Etat français tente de se protéger de révélations embarrassantes au moyen de négociations, comme le reconnaît Gerbet, policier des Renseignements Généraux :

²⁸⁷ *Z*, chapitre 7, 29'59''.

²⁸⁸ *La Déchirure*, Roland Joffé, 1984.

²⁸⁹ (Voix-Off et défilement du texte à l'écran) : « Parallèlement, les Colonels interdisaient : les cheveux longs, les minijupes, Sophocle, Tolstoï, Mark Twain (partiellement), Euripide, briser les verres à la Russe, Aragon, Trotsky, faire grève, la liberté syndicale, etc...etc..., Lurçat... !!???!!, Eschyle, Aristophane, Ionesco, Sartre, Les Beatles, Albee, Pinter, Ecrire que Socrate était homosexuel, la liberté de la presse, l'ordre des avocats, apprendre le Russe, apprendre le Bulgare, l'encyclopédie internationale, la sociologie, etc...etc..., Beckett, Dostoïevski, Tchekov, Gorki (et tous les Russes), le Who's who, la musique moderne, la musique populaire (M. Theodorakis), les mathématiques modernes, les mouvements de paix, et la lettre Z, qui veut dire « Il est vivant » en grec ancien. », *Z*, chapitre 21, 2h 00'00''.

*La télé belge n'a rien diffusé, c'est la seule concession qu'elle nous ait faite... Nous avons tenté de racheter les bobines, sans succès*²⁹⁰.

Le cinéaste belge Jean Déril, lui, apporte une autre touche aux négociations diplomatiques autour du film :

Teerlock avait préparé un montage commenté d'une dizaine de minutes, qui n'est jamais passé à l'antenne. Votre ambassadeur y est sûrement pour quelque chose ! ²⁹¹.

L'attitude de certains personnages d'*American Tabloid* à l'égard de la presse est similaire : ils en veulent le contrôle total. Le seul organe de presse qui soit partie prenante de l'intrigue du roman de James Ellroy est *L'Indiscret*, magazine à scandales et propriété de l'un des protagonistes, Howard Hugues. Le journalisme d'investigation n'y a pas le même sens que dans *Z*. Alors que son rédacteur en chef précédent, Sid Hudgens, était constamment à la recherche de ragots²⁹², l'essentiel de l'activité du magazine devient rapidement de les fabriquer de toutes pièces, puis de se livrer à la propagande politique. De plus, les rédacteurs qui travaillent pour le magazine ne sont pas des journalistes de formation : à Gail Hendee, complice de Bondurant dans ses extorsions, succède Lenny Sands, humoriste proche de la Mafia. Bondurant, agent de liaison entre le magazine et son propriétaire, ne fait preuve d'autorité que lorsqu'il s'agit de modifier la ligne éditoriale de la revue :

*Finis les trucs de tante pour L'Indiscret. A partir d'aujourd'hui, tu écris de l'anti-Castro, des articles anti-cocos exclusivement. Je veux que tu rédiges personnellement. Directement pour la revue. Je te donnerai des infos, et tu compléteras le reste avec des conneries*²⁹³.

De même qu'*Under Fire* voit Price jeté en prison et ses appareils détruits simplement parce qu'ils est repéré comme journaliste américain, Marc Rosner fait l'expérience de la répression. Photographe de la police, il n'est pas journaliste à proprement parler. Cependant, en tant que témoin des événements d'octobre 1961, il occupe la même place. Pour arranger

²⁹⁰ *Meurtres pour Mémoire*, p. 85.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 100.

²⁹² Hudgens est assassiné dans *L. A. Confidential* (James Ellroy, 1990)

²⁹³ *American Tabloid*, p. 275.

une situation menaçante, il tente de conserver les clichés qu'il a pris le soir de la manifestation. La réponse de l'appareil d'Etat ne se fait pas attendre :

Quelques jours plus tard, une équipe de « plombiers » a monté une opération dans le laboratoire photographique de la Préfecture, ainsi qu'à son domicile. Tous ses dossiers, toutes ses archives ont été saisis. Rosner s'est retrouvé à la rue, licencié pour faute grave²⁹⁴.

La lucidité de Cadin –il s'adresse alors à un agent des Renseignements Généraux- prend une résonance particulière : l'emploi du terme « plombiers » fait référence à la tentative manquée d'espionnage des locaux du *Canard Enchaîné*, commanditée par le ministre de l'Intérieur Raymond Marcellin, survenue en 1973. L'inspecteur est sans naïveté sur les agissements de l'Etat, et il connaît la fragilité de la presse.

Le sous-ensemble policier-politique ne fait pas toujours du journaliste un croisé de la vérité. Il démontre plutôt la fragilité de cette profession, soumise aux dangers des événements sans pouvoir se défendre. Ainsi les journalistes de *Meurtres pour Mémoires* sont animés de la même intégrité et du même goût de la vérité que le journaliste de *Z*, mais n'ont pas bénéficié de circonstances favorables pour faire éclater la vérité. Ces personnages ne représentent pas individuellement une menace, mais par leur capacité à transmettre et rendre publique l'information. Ils sont des vecteurs, potentiellement inoffensifs s'ils sont rendus muets ou privés de leur matériel. Le héros de *Salvador* doit cacher dans le talon de sa botte les photos compromettantes qui lui valent d'être menacé du peloton d'exécution. Higgins fait quant à lui planer la menace de la censure gouvernementale sur les révélations que Turner tente de faire publier²⁹⁵.

3-2) Les journalistes engagés

²⁹⁴ *Meurtres pour Mémoire*, p. 87.

²⁹⁵ « Comment êtes-vous sûr qu'ils publieront ? » *Les Trois Jours du Condor*, chapitre 14, 1h 51'18''.

Ces représentants de la presse ne se distinguent qu'à peine de ceux que nous venons d'évoquer. Contrairement aux policiers qui outrepassent les règles de leur service pour faire d'une affaire criminelle une affaire personnelle, ces journalistes agissent au nom de convictions politiques qui s'ajoutent à leur foi en la vérité. Leur prise de parti peut éventuellement mettre en doute leur impartialité, mais leur passion est souvent confondue avec celle de la vérité. Le passé d'engagement de Lowell Bergman est ainsi remis en question par son témoin, le docteur Wigand.²⁹⁶ Le journaliste justifie son passage de la presse indépendante à la *major* CBS, propriété de milliardaires, par le désir d'accéder à une plus large audience pour faire entendre sa voix. Cependant, l'engagement politique des journalistes ne constitue jamais un obstacle ou un discrédit de leur action. De même que les membres du parti du Député de Z sont rendus sympathiques par leur calme et leur enthousiasme par effet de contraste avec la violence et la haine manifestée par leurs adversaires, les journalistes engagés emportent le suffrage du public, ne serait-ce qu'en raison du dégoût inspiré par ceux qu'ils démasquent.

C'est en ces termes que Butron analyse le succès du journalisme engagé. La figure interventionniste du journalisme est tournée en dérision dans *L'Affaire N'Gustro* sous les traits de plusieurs figures de la presse, dont Hourgnon et Ben Debourmann, dont le portrait est des plus acerbes :

*Quarante-cinq ans maxi, complet tergal pas coûteux, tout froissé, lunettes, il ne lui manque que la pipe pour ressembler à son propre portrait. (...) Une variété d'intellectuel de gauche qui m'avait été épargnée jusqu'ici. Plus cinématogénique que la locale. Mac Carthy et toutes ces histoires, ça fait chic ; puis forcément, comparés à Mac Carthy, ils ont eu l'air automatiquement moins con*²⁹⁷.

Manchette, par le regard sarcastique de son héros, critique le caractère velléitaire de nombre d'intellectuels de gauche, et notamment dans le milieu journalistique. Jacquie Gouin fait partie de ceux-là. Journaliste, la mère de la maîtresse de Butron est une femme de gauche,

²⁹⁶ *In Révélations*, Michael Mann (1999).

²⁹⁷ *L'Affaire N'Gustro*, p. 155

dont l'intérêt pour le mercenaire est éveillé dès la première rencontre par un goût de l'exotisme politique :

*Ma parole ! Vous êtes Henri Butron ! (...) Ça se goupille étrangement, notre entrevue. Jacquié me pose des questions comme un sondeur psychosociologiste, et je réponds comme un sondé*²⁹⁸.

Plus tard, la journaliste du « Nouvel Informateur »²⁹⁹, propose la co-rédaction d'un article au soldat de fortune :

*Elle voudrait qu'on fasse un texte ensemble dedans, racontant l'histoire de ma jeunesse, parce qu'elle juge que c'est un témoignage sur une époque ; je suis assez d'accord. (...) Elle tient déjà le titre : « Le Retour du Petit Soldat. ». Ça l'emballé*³⁰⁰.

Butron joue sur l'attrait qu'il exerce sur ceux qu'il croise. Provocateur et moqueur, il expose les faiblesses des enthousiasmes de la presse engagée. Sa rencontre avec Hourgnon constitue la dernière désillusion pour lui. En effet, le directeur de « Contemporanéité » bénéficie d'une renommée que Butron ne tarde pas à considérer comme injustifiée³⁰¹. Son discours est résumé comme un bruit sans suite qu'il entend à peine :

*Mais quand même, il faisait pas rire. (...) Je comprends rien à ce qu'il me dit, d'ailleurs ça ne m'intéresse pas (...)*³⁰².

Les journalistes engagés sont les principaux représentants du monde intellectuel dans le roman de Jean-Patrick Manchette. Le plus important est Ben Debourmann, qui représente l'engagement politique prenant le pas sur le journalisme, étape taboue mais esquissée par d'autres auteurs, tel Alan Pakula dans *À Cause d'un Assassinat*³⁰³. Debourmann, présenté

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 57-58.

²⁹⁹ Nom désignant de manière transparente et ironique « Le Nouvel Observateur ». (*Ibid.*, p. 65).

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 66.

³⁰¹ « Il a une sale tête, voilà ce que je dis. Au point qu'on ne comprend pas très bien la grande faveur qu'il jouit auprès des collégiennes. Parce que pardon! The Maître à penser! Les pensionnaires dévorant ses livres en cachette. Grosse influence sur la jeunesse. Tout le temps cité dans le navrant questionnaire de l'Omnibus à la mère Biniou; en tant que l'écrivain qui avait foutrement marqué à pas loin de cinquante pour cent la jeunesse de la nation. Avec ça, imaginez le même déclarant que le socialisme malien est conditionné par le fait que le Mali n'a pas de débouché sur la mer. » (*Ibid.*, pp.80-81).

³⁰² *Ibid.*, p. 81.

³⁰³ *Op. Cit.*

comme assez proche de N'Gustro³⁰⁴, se lance dans l'initiative de Butron de réaliser un film à la gloire de N'Gustro avec enthousiasme:

Il dégage bien les idées qui doivent être défendues dans mon œuvre. Par exemple le pouvoir de la presse libre s'opposant au pouvoir de l'Argent. C'est une idée complètement burlesque, mais les gens aiment bien ça, ça se vend bien, donc je suis tout à fait d'accord pour qu'on le mette. Debourmann, lui, il a l'air d'y croire pour de vrai ; j'approfondis pas la question ; à quoi ça servirait qu'on se fâche ? C'est rien qu'un autre intellectuel³⁰⁵.

L'anti-intellectualisme de Butron fait partie de son portrait et de son essence fascisante, mais il n'en enrichit pas moins la description de Debourmann. Ce dernier représente un idéalisme d'autant plus grand que l'autre journaliste américain, Defeckmann, n'est pas seulement un journaliste de tendance politique radicalement opposée, mais aussi un agent secret américain dont on verra plus tard les terribles méthodes.

Debourmann finit passé à tabac et ivre mort, symbole ironique du martyr des journalistes engagés et cliché vivant de l'intellectuel américain à Paris. Ainsi est-il décrit en compagnie de Jacque, peu avant de se faire repérer par les hommes de Defeckmann:

Ben Debourmann, dans sa chambre d'hôtel (...) se cuitait sur son lit au rosé de Provence.

Peu après, il est battu, et humilié lorsqu'il se rebelle :

-Vous n'avez pas honte? Vous trahissez vos frères de couleur! Aussitôt le Nègre, calme, revient s'approcher de la loque humaine qui se tord sur le tapis souillé en sanglotant de rage. Et le Nègre tire des bananes de ses poches et, sans brutalité, les lui écrase sur la gueule, à l'intellectuel³⁰⁶.

Le destin de ces deux personnages est représentatif de la répression à l'endroit des intellectuels, et en particulier des journalistes engagés: il s'agit uniquement de les faire taire. La violence n'est pas nécessairement fatale, mais en tant que journalistes ayant choisi un

³⁰⁴ « Debourmann est toujours là. Je me demande s'il ne faudrait pas le fouiller, mais je vois Doudou, la businesswoman à N'Gustro, qui lui pompe la main, ils se font même la bise, bon, il est de la maison (...) » (*L'Affaire N'Gustro*, p. 156).

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 172.

³⁰⁶ *Ibid.*, pp 209-210.

camp, ils sont traités avec mépris et brutalité pour être réduits au silence. Privés de matière première, ils en sont réduits à prêcher sans preuve, et à s'égosiller en article d'opinion :

*Dans cet instant, le pauvre Ben Debourmann dictait à Jacque Gouin un texte imbécile où il était question de forces obscures et impérialistes. Ce n'était pas en cela qu'il était imbécile. Il était imbécile en ce qu'il faisait appel à la conscience universelle. Parallèlement, le journaliste libéral continuait de se bourrer au Rosé de Provence la gueule qu'il avait pleine de sparadrap*³⁰⁷.

Cette conclusion est incise dans la description du meurtre de N'Gustro, ce qui accentue l'impression de futilité de l'action des deux journalistes engagés.

A la différence des journalistes dont le public suit l'enquête, qui se substituent aux enquêteurs traditionnels du genre policier, les journalistes engagés sont des seconds rôles, qui reflètent leur époque et participent peu à l'action. Il est important de noter que la plupart des journalistes-enquêteurs sont généralement décrits comme sans véritable engagement politique, à l'instar de Frady³⁰⁸, voire ayant des positions politiques semblables à celles de ceux qu'ils poursuivent : Bob Woodward avoue ainsi être républicain, à la grande surprise de Carl Bernstein³⁰⁹. Cette neutralité politique, celle du journaliste de Z, permet de lever toute suspicion de partialité dans les travaux de ces enquêteurs. Enfin, l'ironie de Jean-Patrick Manchette est amère : certes, il peut sembler vain de « faire appel à la conscience universelle », mais le plus désespérant est le constat de cette vanité, non pas la tentative idéaliste.

3-3) La presse complice

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 215.

³⁰⁸ *À Cause d'un Assassinat*, Alan J. Pakula (1974).

³⁰⁹ *Les Hommes du Président*, Alan J. Pakula (1976), chapitre 19, 1h 25'17''.

Une partie des journalistes agissent de concert avec les autorités dans l'accomplissement de leurs méfaits. De la collaboration à la propagande, cette presse est présentée comme une arme au service du pouvoir, ainsi qu'une trahison des idéaux de la presse.

Les liens entre pouvoir et presse peuvent s'avérer ambigus, comme l'ultime réplique d'Higgins le laisse entendre à la fin des *Trois Jours du Condor*. Le *New York Times* n'appartient pas au gouvernement américain, mais le cadre de la C.I.A. implique que des négociations et des pressions pourront parfaitement le réduire au silence. Il s'agit là de ce que nous appellerons la collaboration passive des médias. Elle est stigmatisée dans le sous-ensemble policier-politique par la description d'une presse qui cherche à éviter les sujets importants, ou qui s'applique à ne délivrer qu'une information contrôlée. Les exemples ne sont pas nombreux dans notre corpus, mais il s'agit de l'un des thèmes centraux de *Révélation*³¹⁰. Alors que les menaces se font sentir sur la chaîne C.B.S., en provenance des compagnies de tabac mises en cause par un documentaire produit par la chaîne, une part des membres de la rédaction de C.B.S. News accepte d'obéir aux pressions et ne diffuse qu'une version édulcorée et censurée dudit documentaire. L'auteur fait le portrait de journalistes célèbres qui choisissent de diffuser « la moitié d'une émission plutôt que pas d'émission du tout. »³¹¹ sous la pression financière qui menace non seulement leur journal mais aussi leurs intérêts privés³¹².

Tandis que Michael Mann saisit l'ambiguïté d'un long moment de doute coupable au sein de la rédaction de l'un des médias les plus regardés d'Amérique, Jean-Patrick Manchette met en scène pour sa part la mascarade à laquelle se livre une partie de la presse. Defeckmann est à peine un journaliste, il s'agit probablement d'un agent de la C.I.A. infiltré. Son quasi homonyme Debourmann le définit ainsi lors de sa première apparition dans le roman :

*C'est Defeckmann (...), presse pourrie*³¹³.

³¹⁰ Michael Mann, *Op. Cit.*

³¹¹ *Révélation*, Chapitre 21, 1.43'32''.

³¹² Lowell Bergman brandit un rapport de la S.E.C. (Commission des Opérations Boursières américaine) qui implique que la vente de la chaîne CBS profitera à hauteur de plusieurs millions de dollars aux cadres qui tentent d'empêcher la diffusion du témoignage du docteur Wigand. *Ibid.*

³¹³ *L'Affaire N'Gustro*, p. 155.

L'incident mineur qu'il crée en interrogeant N'Gustro rappelle les provocations effectuées par des sosies de Lee Harvey Oswald avant le meurtre de John Kennedy. Butron le voit remonter en voiture dans le calme, alors qu'il est parti en hurlant :

*Il n'a pas l'air hors de lui pour deux ronds. Il a fait ça comme un numéro de cirque*³¹⁴.

Son rôle véritable dans l'affaire est peu explicité, il s'agit d'un homme de l'ombre dont certains agissements le laissent entrevoir sous un jour inquiétant. Les dernières pages du roman le situent, en termes de pouvoir et d'influence, au-dessus du pourtant dangereux et puissant Laveuglant. Le nom de ce dernier personnage est révélateur de la fonction que l'auteur lui assigne : il s'agit d'un complice des conspirateurs qui s'efforce d'empêcher la vérité d'éclater. Le journaliste s'introduit chez lui sans hésitation, et lui annonce sèchement sa reprise en main des suites de l'enlèvement de N'Gustro. Son assurance est la même que celle des espions d'*American Tabloid* à l'égard de leurs informateurs. Defeckmann déclare ainsi :

*Je vous conseille de vous résigner et de cesser de faire des vagues. (...) Cette affaire vous échappe. (...) Passez la main. Vous ne savez plus rien. Plus rien*³¹⁵.

Ses propos rappellent ceux de Boyd à Lenny Sands :

*Tu es homosexuel et meurtrier. Tu n'as aucun droit. Tu es un informateur fédéral, et tu appartiens au F.B.I. de Chicago*³¹⁶.

C'est son attitude qui trahit l'espion, car dans le cas de Defeckmann, son rôle reste obscur. Sa seule intervention a lieu dans le bureau de Laveuglant, et Manchette ne donne guère de précisions sur ses appartenances dans le monde du renseignement³¹⁷. L'auteur le lie au colonel Jumbo :

³¹⁴ *Ibid.*, p. 155.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 207-208.

³¹⁶ *American Tabloid*, p. 179.

³¹⁷ Cette rencontre est des plus surprenantes. Defeckmann prend le temps de se présenter à un Laveuglant qui semble ne jamais avoir entendu son nom. Cependant, quelques temps auparavant, lors d'une conversation avec Butron, il semble indiquer le contraire : « -On connaît votre projet de film sur la vie de Dieudonné N'Gustro, et l'on sait également que certains obstacles y ont été mis. Il a dit ça texto. Mes intuitions ne m'avaient pas trompé. -Defeckmann ? demandé-je. Il approuve de la tête. Ça ne veut rien dire de certain. Ce bon M. Laveuglant est une sale petite menteuse, c'est son métier, entre autres. » (*L'Affaire N'Gustro*, p. 181). Il est difficile de déterminer s'il s'agit là d'une manœuvre du personnage ou d'une incohérence du récit. En effet, on relève quelques incohérences temporelles dans d'autres romans de Manchette, tels *Que d'Os !*, où le héros remonte le temps pour se rendre à un rendez-vous qu'il aurait manqué : Tarpon, assommé dans son bureau, se réveille un quart d'heure avant son rendez-vous avec Marthe Pigot. Il se rue au point de rendez-vous pour y parvenir finalement avec une demi-heure d'avance. (*Que d'Os !*, p. 16-17.)

L'autre appela le colonel Jumbo. Ils se tutoyèrent. »³¹⁸.

Cela éclaire la connexion de Laveuglant avec les Etats-Unis aussi sûrement que N'Gustro avait partie liée avec le Bloc de l'Est. Que Defeckmann soit réellement un journaliste importe peu. Manchette évoque un monde souterrain, ce monde caché qui dirigerait effectivement le monde. Quant à la liberté de la presse, elle est ici bafouée par un de ses propres représentants, qui tient le même langage qu'Higgins :

Et de parler des photos prises par Butron, et des enregistrements. Defeckmann affecta de rire et laissa tomber sur la moquette la cendre de ses cigarettes. (...) « Dans les journaux, hein ? » fit Defeckmann en rigolant. « Je vois. »³¹⁹.

Son assurance fait de Defeckmann un probable agent secret travaillant sous couverture de journaliste. Manchette prend soin de ne pas éclairer son rôle ni son pouvoir d'un jour trop révélateur, et de lui conserver une aura mystérieuse qui sied parfaitement au monde de l'espionnage et des relations internationales. Pour mieux refléter la complexité du monde, l'auteur présente les personnages comme les faits : sans lien apparent, mais leurs activités et leurs rôles obéissent à des plans et des logiques qui les dépassent. Après avoir dépeint une presse amorphe, celle qui bombarde N'Gustro de questions convenues³²⁰, et une presse velléitaire, celle de gauche, Manchette dépeint une variété de journaliste prêt à s'engager dans le combat pour les idées qu'il défend. Defeckmann se présente ainsi à Laveuglant :

« Je ne suis qu'un journaliste. », dit-il d'un air veule. « Mais je suis un journaliste occidental. Le mot occidental fait toute la différence. »³²¹.

Auparavant, comme pour mieux illustrer ce que le mot recouvre, il s'est livré à un exposé sur les valeurs qui lui semblent essentielles³²², avec une véhémence qui frise la

³¹⁸ *L'Affaire N'Gustro*, p. 208.

³¹⁹ *Ibid.*

³²⁰ Lors de la conférence de presse donnée par N'Gustro, Butron dépeint sans enthousiasme le déroulement des questions : « Autres questions, autres réponses, bouillie. » (*Ibid.*, p. 156).

³²¹ *L'Affaire N'Gustro*, p. 207.

³²² « Comme ça, dit Defeckmann, vous êtes amoureux de ce nègre ? (...) C'est du sérieux, dit-il. C'est à cause du fait que N'Gustro, quelles que soient ses qualités personnelles, il est un allié objectif de la subversion mondiale, du totalitarisme. (...) Dans les rangs mêmes du M.P.L.Z., il y a force éléments jeunes qui sont communistes et même prochinois, et qui entraîneraient la révolution toujours plus loin, jusqu'au délire belliciste, raciste, et contre la liberté. —Or, dit Defeckmann, la liberté, c'est ce pourquoi je lutte et toujours lutterai. » (*Ibid.*, p. 173-174).

provocation, tout comme lors de la conférence de presse. En effet, lorsque Butron se livre à une nouvelle plaisanterie en citant approximativement Marx, « (...) Defeckmann prend l'air furieux et affirme que ce n'est sûrement pas de Marx. (...)»³²³. La colère du journaliste est à nouveau remise en question par Butron, ce qui laisse penser que la confrontation –que Defeckmann a souhaitée, puisqu'il est alors en train de déposer Butron et Debourmann en voiture- comporte une mise en scène de sa part, et qu'il souhaite approcher Butron plus que d'exposer réellement son point de vue. Sa manière d'apparaître avec fracas n'est pas sans rappeler les multiples sosies de Lee Harvey Oswald qui firent leur apparition durant l'été 1963 et se firent remarquer avec peu de subtilité³²⁴. Etant donné le rôle qu'occupe Butron dans l'ensemble de l'affaire, et sa propre conviction d'avoir été manipulé, on peut considérer que Defeckmann, ainsi que Laveuglant et, dans une certaine mesure, Goémond, ont mis en place les rouages de la machination.

Manchette dépeint ici un personnage des plus troubles ; il est plausible que Defeckmann soit réellement un journaliste. Debourmann l'identifie comme tel dès son apparition, on peut supposer qu'il le connaît d'assez longue date pour être sûr de la fonction de son compatriote. Toutefois, ses activités d'espionnage sont celles d'un agent de rang élevé, ce qui fait de son métier de journaliste une activité de couverture, selon toute probabilité. Le fait d'opposer ainsi les velléitaires de la presse de gauche à une presse de droite prête à agir concrètement, en laissant travailler sous ses couleurs des agents secrets, contribue à la peinture d'un monde sans neutralité, où chacun doit choisir son camp, et dont la guerre secrète fait rage. La vision de Manchette est des plus pessimistes. Les armes dont dispose apparemment le Bloc de l'Ouest semblent plus efficaces que celles du Bloc de l'Est. L'engagement politique de l'auteur se fait sentir dans cette vision : bien que d'une efficacité limitée, la gauche intellectuelle militante est copieusement ridiculisée, mais avec une certaine tendresse : les moqueries sont à prendre de la part d'un activiste aux sympathies d'extrême droite, qui raille principalement les limites et le goût des discours face à l'action. La presse corrompue, en revanche, apparaît sans fard ni sympathie. Face aux idéalismes se dressent le mensonge et la

³²³ *Ibid.*, p. 174.

³²⁴ *JFK*, chapitre 36, 1h 17'22''.

manipulation la plus froide. L'une est neutralisée par son volontarisme, tandis que l'autre inquiète par ses liens privilégiés avec le pouvoir. L'auteur remet en cause l'idée même de liberté de la presse chère au Bloc de l'Ouest en mettant en scène les liens d'une partie de la presse avec les Etats. La nuance, semble-t-il, tient dans le concept de liberté, protégée en apparence, privilégiée, mais vidée de son sens, à l'instar de la présentation de Defeckmann, qui fait tenir dans le mot « occidental » toute la nuance entre journalistes d'horizon divers, avant de raconter un histoire drôle absurde, comme pour mieux tracer la frontière entre idéologie et action. Le mot s'efface quand les hommes d'action prennent le relais.

4) Le magistrat, martyr de la vérité ou rouage de la machine

Nous regroupons dans cette étude l'ensemble des membres de la justice pour les distinguer de la police, en mettant sur le même plan certaines fonctions distinctes toutefois, telles celles des procureurs, juges d'instruction, voire les avocats, car les noms et les fonctions changent et varient selon les systèmes judiciaires des pays respectifs. Cependant, sur le plan fictionnel, nous considérons que leurs fonctions d'enquêteurs sont suffisamment proches pour être rapprochées. Nous ferons les distinctions qui s'imposent lorsque les points de droit le demanderont.

Les personnages de magistrats permettent aux auteurs de replacer certains débats à des niveaux élevés dans l'appareil d'Etat. Nous avons déjà évoqué que le sous-ensemble policier-politique se fait souvent le théâtre de l'affrontement entre représentants intègres et représentants corrompus de certaines institutions. Le terrain judiciaire permet également de voir s'affronter différentes attitudes de magistrats. Toutefois, on trouve peu d'exemples de corruption, au regard de la quantité que l'on peut trouver chez les policiers. On trouve plutôt une opposition entre deux conceptions du service de l'Etat. Les uns servent l'Etat aveuglément, quitte à participer à ses forfaits, tandis que les autres servent la justice, quitte à

s'opposer à l'Etat. Il s'agit donc de dénoncer à l'occasion le manque d'indépendance de la justice et sa possible subordination au pouvoir politique. Si les uns paraissent vertueux et les autres malfaisants, c'est uniquement en ce que ces derniers finissent par aller à l'encontre de la justice. C'est donc un débat moral qui est proposé au public par le biais de l'affrontement entre les deux postures.

4-1) Les vertueux

La quête de vérité, nous l'avons vu, peut prendre des proportions importantes pour les enquêteurs, comparables à celles du motif de l'affaire personnelle dans les œuvres policières dont l'enjeu principal n'est pas la politique. Dans notre corpus, on ne peut guère parler d'affaire personnelle en ce qui concerne les magistrats, quoique les aspects privés -les retombées sur la vie personnelle- soient éventuellement mentionnés dans le cadre de l'intrigue. Il peut s'agir d'un procédé pour humaniser le personnage, enrichir sa description et lui donner de la profondeur, mais également, dans le cas d'œuvres s'inspirant de personnages réels, d'une volonté des auteurs de traduire la réalité des faits.

La mission du magistrat commence là où s'achève celle du policier. Ce dernier enquête, accumule faits et recoupements, et le magistrat se doit d'instruire le procès, soit de pousser les recoupements plus loin que le policier, il doit mettre au jour les implications et les liens entre faits et personnes, afin de permettre la compréhension totale des événements par un jury. S'il rencontre des difficultés en provenance de ceux-là même qu'il tente d'inculper, il se sent d'autant plus poussé à rendre la justice. En ce sens, le magistrat pousse plus loin que le policier le questionnement autour des enjeux moraux du genre policier. Le Bien et le Mal sociaux, la notion de crime même peuvent être requalifiés en fonction des circonstances, voire des auteurs des faits³²⁵. Le secret ou la raison d'état peuvent clore une procédure sans autre

³²⁵ « La trahison ne prospère jamais (...) car si elle prospère, personne n'ose l'appeler trahison. », cite Jim Garrison. (*JFK*, chapitre 81, 3h 01'30'').

explication. Le conflit entre les pouvoirs judiciaire, législatif et exécutif fait rage. Si la justice ne peut s'exercer, le pouvoir législatif est discrédité automatiquement, ce qui ne laisse qu'un pouvoir exécutif sans contrôle, soit une dictature. Telle est la thèse de Jim Garrison pour justifier ses poursuites des comploteurs contre John Kennedy :

De quoi notre Constitution est-elle faite ? Que valent notre citoyenneté, et nos vies-mêmes ? Quel est le futur de la démocratie quand un Président peut être assassiné dans des circonstances suspectes pendant que la machine légale tremble de peur ? ³²⁶.

Le juge d'instruction de Z fait l'amère expérience du conflit qui règne entre le pouvoir judiciaire et le pouvoir exécutif lorsque l'on fait pression sur lui afin d'abandonner certains aspects de son enquête. Ainsi que nous l'avons évoqué, c'est au nom de la stabilité de l'Etat, de son bon fonctionnement et de sa pérennité que son supérieur lui suggère de laisser en paix les membres les plus haut placés de l'Etat qui pourraient être impliqués dans l'affaire. Cette rhétorique sera développée plus tard par Jim Garrison dans le film d'Oliver Stone³²⁷. Tandis que le policier est considéré comme un membre subalterne facile à marginaliser, le magistrat se voit caractérisé comme un adversaire par l'institution, car son action remet en cause le fonctionnement de l'Etat lui-même, et menace non seulement de dévoiler ses manquements, mais aussi de les punir. La quasi-absence de juristes ouvertement corrompus –financièrement, par exemple³²⁸- dans notre corpus s'explique donc par le transfert du combat sur un terrain idéologique moral, celui de la conception de l'Etat et de ses trois pouvoirs. Les juristes qui s'affrontent au sein des œuvres de notre corpus le font essentiellement sur ce terrain. Les tenants de la protection à tout prix du gouvernement sont partisans de la requalification des faits et des accusations, et de la mise en perspective des risques qu'une action éclatante fait courir au pays et au gouvernement.

Cette disjonction des pouvoirs, jusqu'au conflit entre eux, est soulignée par l'emploi particulier du terme « gouvernement » par le procureur Garrison. Loyal serviteur de l'Etat –il

³²⁶ *Ibid.*, chapitre 80, 3h 01'02''.

³²⁷ *Cf. Infra.*

³²⁸ Seul Dean Andrews, ancien camarade d'Université de Garrison, semble capable d'accepter un fonctionnement de ce type, ainsi que certains flashs-back le montrent au cours du film : il rencontre effectivement Clay Shaw et Lee Harvey Oswald, et semble tout disposé à falsifier des documents, le livret militaire d'Oswald en l'occurrence (*JFK*, chapitre 20, 43'08'').

met un certain temps avant de suspecter les institutions de son pays³²⁹-, il plaide la thèse de la conspiration sans hésiter à accuser le Gouvernement, faisant de lui tour à tour le coupable et le complice du complot. Il cite à l'appui « un naturaliste américain » :

*Un patriote doit être prêt à défendre son pays contre son gouvernement*³³⁰.

Cette ligne de conduite témoigne non seulement de la fracture décelée par Garrison entre les pouvoirs, mais elle reflète aussi et ressuscite la méfiance traditionnelle des Américains à l'égard du gouvernement fédéral, ressenti comme une puissance bureaucratique et extérieure aux gouvernements des Etats. Il personnifie ainsi le gouvernement qui maquille des preuves :

*Alors que personne ne l'a réellement vu marcher ou courir, le gouvernement dit qu'Oswald a parcouru cette distance. (...) Si l'on accorde le bénéfice du doute au gouvernement, Oswald aurait dû courir un mile en six à dix minutes et commettre le meurtre (...)*³³¹.

Cette mise en accusation ponctuelle du gouvernement conduit naturellement le serviteur de l'Etat à se rebeller contre lui, puis à remettre en cause le système de gouvernement lui-même, dont les fondements infantilisent le peuple :

*Tous ces documents sont à vous, c'est la propriété du peuple –vous payez pour ça, mais parce que le gouvernement considère que vous êtes des enfants qui pourraient être trop dérangés pour faire face à cette réalité, parce que vous pourriez lyncher ceux qui sont impliqués, vous ne pourrez pas voir ces documents avant encore 75 ans*³³².

Sa conclusion suit cette logique :

*Ou peut-être devrions-nous simplement nous bâtir un nouveau gouvernement comme la Déclaration d'Indépendance dit que nous devons faire lorsque l'ancien ne fonctionne plus – peut-être un peu plus à l'Ouest*³³³.

Le pessimisme du sous-ensemble policier-politique met rarement ces magistrats en situation de triompher. Tout au plus peuvent-ils temporairement attirer l'attention, déclencher

³²⁹ « Cela paraît difficile à croire pour l'ex-F.B.I. que je suis, madame. », répond-il à une jeune femme qui raconte les menaces dont elle a fait l'objet de la part du Bureau. (*Ibid.*, chapitre 31, 1h 08'13'').

³³⁰ *Ibid.*, chapitre 83, 3h 05'20'').

³³¹ *Ibid.*, chapitre 77, 2h 56'08'').

³³² *JFK*, chapitre 82, 3h 04'25'').

³³³ *Ibid.*, chapitre 82, 3h 05'13'').

la panique, et confronter les puissants devenus malfaiteurs, dénoncer le système dans ses excès, à ceux qu'ils représentent et gouvernent. La conclusion est à la mesure des enjeux abordés :

*Je pense que tout cela prouve qu'on ne peut conduire une instruction mettant seulement en cause au grand jour les services de renseignement du gouvernement*³³⁴.

Les magistrats du sous-ensemble policier-politique personnifient les limites de la justice face au pouvoir exécutif, et mettent au jour les failles de l'appareil judiciaire démocratique. L'équilibre des forces en présence ne résiste pas à l'examen du pouvoir effectif et véritable tenu, lui, par le gouvernement, soit l'exécutif et l'armée. Les multiples coups d'Etat réalisés par les militaires où grâce à leur complicité³³⁵ qui ont marqué le vingtième siècle influent sans doute sur cette vision. L'adjonction à ces forces de l'industrie renforce l'idée d'un gouvernement de l'ombre agissant en coulisses du gouvernement élu. Toutefois, le conflit né des agissements d'un gouvernement à l'encontre de sa propre justice n'en reste pas moins déséquilibré. La justice, bras impartial dont le bon fonctionnement est le garant de la santé de l'Etat et de l'égalité entre les citoyens, est réduite à une mascarade lorsque des barrières lui sont opposées.

C'est en ce sens que l'on peut définir le sous-ensemble policier-politique comme l'une des formes extrêmes du genre policier ou du genre noir, car il porte à l'échelle de l'Etat l'injustice sociale que constitue la défaillance ou l'impuissance de la justice. Dès lors, seules l'acceptation ou la révolte semblent envisageables. A travers le caractère désespéré des personnages de magistrats et de leurs luttes, les auteurs du sous-ensemble ne prêchent pas nécessairement pour la seconde solution, mais critiquent toujours la première attitude. Confrontés aux pressions, ils ne peuvent que rentrer dans le rang ou devenir des dons Quichotte. Ces parcours héroïques peuvent devenir des martyres, dont la dimension exemplaire offre une promesse d'impact considérable sur le public. Les auteurs du sous-ensemble policier-politique exploitent remarquablement le caractère pathétique de ces éléments dramatiques pour conduire le public à la réflexion par le biais de l'émotion. Le

³³⁴ *Ibid.*, chapitre 86, 3h 09'49''.

³³⁵ De l'Espagne au Chili en passant par une grande partie des états d'Afrique, d'Asie et même d'Europe, telle la Grèce.

spectateur ou le lecteur ne peut ressortir intact du visionnage ou de la lecture d'une œuvre, mais sa réaction doit se transformer en réflexion politique, voire en prise de position ou en engagement.

L'acharnement du procureur Garrison est remarquablement dépeint par Oliver Stone, alors que la quête de vérité et de justice du Juge d'Instruction de Z se fait dans un calme absolu. Le magistrat, à l'inverse de son homologue américain, ne manifeste aucune émotion en découvrant l'identité des instigateurs de l'assassinat. On note son unique changement d'attitude au cours d'un interrogatoire. En effet, alors qu'il s'est toujours appliqué à faire respecter le sens des mots et de la procédure –il refuse que l'on parle d'autre chose que d'un accident tant que l'attentat n'a pas été prouvé³³⁶-, un lapsus révèle son intime conviction sur l'enquête :

Et c'est tout à fait par hasard que vous vous trouviez sur les lieux de l'assassinat. » Il est aussitôt repris par son greffier : « Pardon monsieur le juge. J'écris « assassinat » ? Vous avez dit « assassinat »³³⁷.

Garrison pour sa part reconnaît la part personnelle de sa croisade. Au-delà de l'assassinat d'un chef d'Etat, il est horrifié par l'étendue des mensonges auxquels il était soumis jusqu'ici. Sa quête lui fait remettre en question l'intégralité des valeurs du système, et c'est la raison pour laquelle une partie des siens se détournent de lui : l'enquêteur Bill Broussard³³⁸, mais aussi son épouse. Les nombreuses disputes qui les opposent naissent précisément de cette révélation qu'affirme avoir reçue le procureur. « Mes yeux sont ouverts », s'exclame-t-il pour justifier son comportement presque obsessionnel³³⁹. On trouve dans la composition et l'évolution du personnage de Garrison le motif de la rédemption, des plus répandus dans l'ensemble du genre policier, notamment dans les œuvres considérées comme romans ou films noirs : le système moral de cette tonalité du genre met en scène des personnages à qui leur action permet de retrouver la dignité ou de racheter une faute ou un comportement. Les personnages de James Ellroy en sont fréquemment marqués : la

³³⁶ Z, chapitre 17, 1h 37'15''.

³³⁷ *Ibid.*, chapitre 18, 1h 47'40''.

³³⁸ *JFK*, chapitre 61, 2h 19'25''.

³³⁹ *Ibid.*, chapitre 55, 2h 08'48''.

culpabilité qui ronge le fratricide Bondurant guide une partie de son comportement et le rend sensible à certains faits. Dans le cas de Jim Garrison, il ne s'agit pas à proprement parler d'une faute ou d'un comportement coupable de sa part. Le héros se reproche amèrement d'avoir été aveuglé et de s'être aveuglé, et finit par faire de son chemin de croix volontaire un parcours rédempteur d'une faute à l'égard de John Kennedy. L'éthos du personnage construit par Stone comporte une dimension édifiante. Faire la lumière sur l'assassinat devient pour lui une manière de se racheter, ainsi que ses concitoyens, vis-à-vis du président défunt. L'emphase du personnage n'occulte pas la justesse de ses intentions, et le caractère quasi sacré dont il pare sa fonction n'est généré que par l'ampleur de la corruption qu'il découvre à chaque pas.

En apparence plus timide, le Juge d'Instruction de Z ne résiste pas moins sans faiblir à chaque tentative de pressions de sa hiérarchie. Aux discours de Garrison se substituent des effets de montage simples et efficaces qui laissent voir la détermination du personnage. En effet, chaque tentative pour lui faire abandonner certains aspects de l'enquête est suivie d'une séquence qui montre précisément qu'il a choisi de passer outre les menaces. Ses supérieurs concluent toujours leurs discours par une formule qui lui laisse l'illusion du choix ou la possibilité de sauver la face : le Substitut le met d'abord en garde lorsqu'il s'apprête à enquêter sur les membres du C.R.O.C. :

*C'est une affaire qui peut vous porter très haut...ou briser votre carrière*³⁴⁰.

Après un court plan sur le visage du Juge d'Instruction impassible, on assiste à l'interrogatoire du chef du C.R.O.C. Le procureur lui lance calmement :

*Naturellement, vous êtes seul maître à bord avec votre conscience, après Dieu*³⁴¹.

De la même manière que précédemment, cet entretien est suivi, après un plan rapide sur le visage toujours impassible du magistrat, de l'arrivée au palais de justice du premier des militaires pour y être entendu puis inculpé. Costa-Gavras s'est moins penché sur le personnage du Juge d'Instruction que ne l'a fait Oliver Stone. Quelques raisons peuvent se deviner dans cet écart, notamment d'ordre historique. En effet, alors que le juge qui a inspiré

³⁴⁰ Z, chapitre 16, 1h 34'48''.

³⁴¹ *Ibid.*, chapitre 19, 1h 52'02''.

celui de Z n'a fait l'objet de pressions que de sa hiérarchie, Jim Garrison a été la victime de nombreuses campagnes de dénigrement, de calomnies et de menaces. Oliver Stone a résolument pris le parti d'un magistrat contesté, et a souhaité montrer à la fois la quête de la vérité et les obstacles placés sur la route du magistrat. Les résistances de l'Institution judiciaire, par exemple, sont mises en relief sans pour autant accuser démesurément la hiérarchie d'obstruction à la justice³⁴². Le cinéaste a cependant souhaité montrer la volonté impressionnante du procureur, dût-elle apparaître excessive et proche de celle d'un don Quichotte, face à ces résistances et diverses campagnes. De même que Costa-Gavras, Oliver Stone aboutit à la conclusion sinistre que le magistrat ne peut aller jusqu'au bout de son enquête ni de son action judiciaire, en raison de l'importance même de l'affaire qu'il examine.

Ces œuvres mettent en lumière les limites des pouvoirs de la justice dans les démocraties, et se rapprochent d'un autre motif du genre policier, le découragement et la lucidité amère des enquêteurs quant à l'efficacité de leur action³⁴³. A la différence de nombreux policiers et détectives du genre policier, et du sous-ensemble policier-politique, le magistrat semble habité d'un feu sacré qui le pousse à continuer même lorsqu'il sait que la partie est inégale. On voit ainsi Garrison aller au procès contre Clay Shaw en ayant pleine conscience des faiblesses de son dossier. Après une allusion au *Vieil Homme et la Mer*³⁴⁴, Garrison avoue que les chances d'obtenir une condamnation de Shaw sont minces :

*Cette guerre a deux fronts –au tribunal légal, nous espérons, contre toute attente, épinglez Clay Shaw pour conspiration. Au tribunal de l'opinion publique, cela prendra peut-être encore 25 ou 30 ans de plus pour que la vérité sorte, mais au moins nous allons porter le premier coup*³⁴⁵.

Les conclusions de ces deux films sont presque aussi pessimistes l'une que l'autre. Dans les deux cas, la justice est contrariée, par le putsch des Colonels dans Z, par le verdict négatif dans JFK. Les deux œuvres s'achèvent sur des énoncés de faits en voix-off ou en intertitre, énumérant pressions, morts suspectes et événements qui ont annulé ou entravé l'action de la

³⁴² Le dossier d'Oswald reste fermé sous prétexte de Secret Défense. (*JFK*, chapitre 25,55'07'').

³⁴³ Cf. la tirade du Lieutenant Christy-French dans *Fais pas ta Rosière !*, *op. cit.*, p. 208.

³⁴⁴ Ernest Hemingway, 1920.

³⁴⁵ *JFK*, chapitre 64, 2h 28'43''.

justice. Le point de vue de chacun des deux auteurs varie sensiblement dans la mesure où leurs œuvres ont été tournées à des moments différents par rapport à l'action mise en scène : *Z* sort sept ans après le putsch des Colonels, tandis que *JFK* sort plus de vingt-cinq ans après l'assassinat de John Kennedy³⁴⁶. Le recul temporel de l'œuvre d'Oliver Stone suscite une réactivation de la polémique, et l'auteur est conscient d'avoir dramatisé certains éléments de la vie et du caractère du véritable Jim Garrison afin d'en faire un héros, dans le but de provoquer un choc émotionnel, une prise de conscience et une volonté de faire la lumière de la part du public³⁴⁷. Costa-Gavras s'attache pour sa part à créer un verbatim des événements de Grèce, dont la vision choquera par contraste avec le discours officiel qui a entouré la prise de pouvoir des Colonels. Manchette écrit dans *L'Affaire N'Gustro* :

*Tout cela se passait vers la fin des années soixante. (...) Les colonels fascistes qui gouvernent la Grèce venaient d'avoir l'idée de vendre leur coup d'état aux touristes et, pour ce faire, un nouveau tampon publicitaire était utilisé, VISITER LA GRECE POUR SAVOIR LA VERITE*³⁴⁸.

Le film de Costa-Gavras sort à cette époque, et son intention est de se poser en contrepoids de cette propagande³⁴⁹. Le calme et l'impartialité du Juge d'Instruction servent de caution au propos. Le magistrat n'a pas particulièrement favorisé les membres du parti du docteur, n'hésitant pas, notamment, à menacer le bouillant Manuel lors de son audition :

*Un mot de plus, et je vous fais arrêter pour insulte au chef de l'Etat, vous m'entendez ?*³⁵⁰.

³⁴⁶ Ajoutons que la version longue du film, dans son édition DVD sortie en 2001, que nous utilisons pour cette étude, comporte quelques intertitres nouveaux, précisant les actions en cours, les faits survenus depuis la sortie, dix ans auparavant, du film, notamment du fait même de la sortie du film.

³⁴⁷ Quelques mois avant de débiter le tournage du film, Stone déclarait : « Je sens que je dois revenir à ces films auxquels je crois, où mon héros est face à une certaine *extinction*, encerclé de tous côtés d'escrimeurs ennemis, mais, par une sorte de lumière brillante de force intérieure et d'amour supérieur, fait tourner la roue du destin et triomphe contre toute attente. » Robert Sam Anson, *The Shooting of JFK, Esquire*, Novembre 1991, in *JFK, The Book of the Film, op. cit.*, p. 208.

³⁴⁸ *L'Affaire N'Gustro*, p. 205.

³⁴⁹ Cf. l'intertitre d'avertissement initial à la fin du générique de début, « Toute ressemblance avec des événements réels, des personnes mortes ou vivantes n'est pas le fait du hasard. Elle est VOLONTAIRE. » Z, chapitre 1, 1'38''.

³⁵⁰ Z, chapitre 18, 1h 42'31''.

Délivrant la justice sans prendre parti, le Juge d'Instruction permet de rendre condamnable sans justification possible le Putsch des Colonels, et de séparer les registres de l'œuvre : la sympathie créée par le personnage du Député ne peut ainsi interférer avec la volonté de justice.

Robert Kennedy semble faire partie du même ensemble de personnages, dans *American Tabloid*. Bien que n'occupant pas à proprement parler la fonction de magistrat, est toutefois le premier juriste du pays au sein du gouvernement de son frère John. Nous avons étudié la fascination qu'il suscitait chez certains personnages fictifs, tel Ward Littell. Fidèle à la réalité, du moins en ce qui concerne son action juridique, James Ellroy a composé un personnage qui rappelle les deux magistrats que nous venons d'évoquer. A la rigueur implacable du Juge de Z s'ajoute la passion de Jim Garrison, la conception de la justice semblable à une croisade à diriger contre le crime. L'une des différences majeures de l'action engagée par Robert Kennedy avec d'autres investigations réside dans le fait que les criminels qu'il pourchasse sont connus, et qu'il construit le dossier à charge qui les fera disparaître, tandis que les deux autres magistrats de notre corpus enquêtent avant tout sur l'identité même des malfaiteurs. L'image du croisé se justifie a fortiori pour le qualifier en ce qu'il s'oppose à des adversaires dans ce qui ressemble à un procès préalable aux véritables procès éventuels : tous les coups sont permis pour se défendre ou prévenir les avancées d'une enquête, écoutes, assassinats et intimidations. Robert Kennedy, nous l'avons dit, est décrit par son frère John en termes passionnés :

*Bobby hait avec furie. Bobby hait Jimmy Hoffa avec intensité et simplicité, et c'est pour cela qu'il finira par gagner*³⁵¹.

Amené à son poste par les urnes, l'implication du Ministre de la Justice est totale. Sa croisade prend de l'ampleur, et sa rigueur ne faiblit pas : la manière dont il repousse la candidature de Littell n'est que le reflet dramatique de sa droiture :

*Concernant Ward Littell, ma réponse est « non », (...) nous ne pouvons nous permettre la plus petite tache susceptible de salir les nouveaux cadres de nos services*³⁵².

³⁵¹ *American Tabloid*, p. 86.

³⁵² *Ibid.*, p. 443.

Ainsi décrit³⁵³, Robert Kennedy atteint le plus haut point de pouvoir que peut espérer un magistrat. Cependant, sa croisade sera neutralisée sur plusieurs fronts, et c'est une malédiction familiale qui achèvera de le transformer en héros œdipien : le cœur du système qu'il tente de mettre à bas est celui que son propre père a créé et continue de contribuer à faire vivre. Ellroy ajoute cette raison fictive au retrait relatif de Bobby Kennedy de la vie politique dans les années qui suivirent l'assassinat de son frère, années qui préludèrent à son retour en politique lors de sa campagne tragique de 1968. La conclusion de la croisade de Robert Kennedy est donc l'enlèvement de l'action avant l'assassinat de l'homme. En cela il rejoint nombre d'enquêteurs précédemment étudiés, dont l'action est limitée par des forces supérieures et d'autant plus puissantes qu'elles agissent parfois à l'intérieur même de l'état que sont censés servir les magistrats.

Nous avons qualifié de points archétypiques du genre noir, ou du genre policier, certains traits du sous-ensemble policier-politique, en ce qu'ils transportent les enjeux du genre à des niveaux sociaux ou politiques d'importance élevée, et repoussent le caractère anecdotique des intrigues policières. L'action des magistrats du sous-ensemble policier-politique est un nouveau point archétypique : ils sont seuls à pouvoir aller aussi loin dans la recherche de la vérité et de la justice, et la mise en scène de leur échec plonge le public dans une insatisfaction morale plus profonde encore que celle décrite par Umberto Eco lorsqu'il est confronté à une fin problématique³⁵⁴.

4-2) Les tenants du système

Les adversaires des magistrats vertueux que nous venons d'étudier ne sont pas tous des criminels. En effet, le sous-ensemble policier-politique, s'il n'est pas avare de personnages à

³⁵³ Les tirades haineuses ou effrayées de Jimmy Hoffa sont nombreuses dans le roman de James Ellroy (chapitre 45, p 293, pp381 et suivantes, p. 565, entre autres.) Citons notamment sa truculente méconnaissance de l'histoire religieuse : « Je sais ce que Jésus a dû éprouver (...). Ces putains de pharaons ont pris le pouvoir en profitant de lui, tout comme ces putains de Kennedy qui montent en se servant de moi. » (*Ibid.*, p.381).

³⁵⁴ Umberto Eco, *Pleurer pour Jenny ?*, in *De Superman au Surhomme*, op. cit., pp. 16 à 20.

la moralité douteuse, ne semble pas, dans les œuvres de notre corpus en particulier, noircir outre mesure ces opposants. Le magistrat enquêteur est généralement confronté à des pressions de sa hiérarchie, parfois directement du pouvoir politique, mais les hommes qui personnifient ces instances ne sont pas présentés comme des criminels ou des complices.

Toutefois, notamment dans le cas d'œuvres s'inspirant directement de faits réels, voire ayant pour but de remettre certains faits ou personnes en cause, quelques figures de la justice sont mises en accusation indirectement, et laissées au jugement du public.

Dans le cadre de leurs enquêtes, Jim Garrison et le Juge d'Instruction de Z ont affaire à des pressions, comme nous l'avons évoqué. Les hommes qui tentent de les influencer ou de les décourager sont généralement leurs supérieurs hiérarchiques ou des collègues. C'est le cas du Juge d'Instruction de Z, qui rencontre deux figures importantes de la machine judiciaire. Dans les deux cas, nous l'avons dit, le ton est sévère³⁵⁵, et la menace à peine voilée³⁵⁶. Dans le cas de la confrontation avec le procureur général, le discours de ce dernier est toutefois révélateur de la collusion avec les assassins du Député. De la même manière que le Général se trahit en reprenant l'expression exacte que les meurtriers ont employées pour décrire la tentative d'interception du maçon, le magistrat reprend en effet les thèmes développés par le chef du C.R.O.C., condamnant à la fois le pacifisme et le parlementarisme, la démocratie en général, s'en remettant à Dieu et au souverain. Le chef du C.R.O.C. proclame :

La religion, la monarchie sont les deux piliers de l'Occident Chrétien. Il faut rassembler la jeunesse, leur donner un idéal. (...) Plus de capitalistes, plus d'ouvriers, plus de gauche, plus de droite, tous unis, un seul peuple, c'est ça qu'il faut à notre pays ! ³⁵⁷.

Pour sa part, le procureur général récite :

Comme si ça ne suffisait que ce pays soit envahi par des voyous à cheveux longs, par des athées, des drogués au sexe indéfini, maintenant vous voulez remettre en cause les forces armées, et la justice, les seules encore intactes dans ce pays pourri par les partis et le

³⁵⁵ « Vous voulez tout pourrir ! » Z, chapitre 19, 1h 50'57''.

³⁵⁶ « C'est une affaire qui peut vous porter très haut...ou briser votre carrière. » Z, chapitre 16, 1h 34'48''.
« Naturellement, vous êtes seul maître à bord avec votre conscience, après Dieu. (...) Au ministère on m'a demandé si vous êtes gauchisant. J'ai démenti formellement. » (*Ibid.*, chapitre 19, 1h 53'01'').

³⁵⁷ Z, chapitre 16, 1h 23'32''.

*parlementarisme ! (...) Au moment même où on rêve de rénovation ! Un pays sans parti, sans gauche, ni droite, un pays obéissant à Dieu et à son destin*³⁵⁸.

Les rhétoriques sont issues de la même mouvance idéologique conservatrice, et la complicité de cette partie de l'appareil juridique apparaît par contamination idéologique : partageant les mêmes idées, les magistrats qui font pression sur le Juge d'Instruction se font volontiers les complices, parfois involontaires, des assassins, au nom de la préservation de l'appareil d'Etat et de son image.

Nous noterons que les personnages qui tentent de dissuader le Juge d'Instruction sont aussi véhéments que ce dernier est calme, tandis que Jim Garrison est des plus emphatiques face à des adversaires volontiers narquois et patients. Toutefois, ses adversaires juridiques n'apparaissent qu'au cours du procès de Clay Shaw, en la personne de l'avocat de la défense et du juge lui-même. L'avocat de la défense est logiquement combatif et hostile aux thèses de Garrison. En revanche, Oliver Stone met en scène un juge suspicieux quant aux assertions et à la stratégie du District Attorney. Les deux hommes se connaissent, comme l'atteste l'emploi de leurs prénoms respectifs, et ne sont pas ennemis. Aucune mention n'en est faite. Toutefois, la facilité avec laquelle le juge accepte les objections formulées par la défense, ainsi que le ton de certains commentaires qui accompagnent la réception de ces objections³⁵⁹, laissent présumer de sa partialité. L'exemple le plus marquant est celui qui le voit récuser le témoignage de l'officier Haggerty pour avoir interrogé Clay Shaw en l'absence de son avocat. C'est dans ces circonstances que, visiblement perturbé par son arrestation, Clay Shaw admet utiliser le pseudonyme de Clay Bertrand. La présence d'un avocat n'est pas obligatoire, ainsi que Garrison le rappelle. Le juge se justifie peu clairement, mais fermement :

Je déclare son témoignage irrecevable. (Garrison)-Mais c'est notre dossier ! –Si c'est votre dossier, alors vous n'avez pas de dossier ! Je ne croirais rien de ce que Habigorst

³⁵⁸ *Ibid.*, chapitre 19, 1h 50'57''.

³⁵⁹ « Objection retenue ! Monsieur Garrison, remettez le vitriol dans sa bouteille ! » s'écrie le juge alors que Jim Garrison vient d'accuser le Gouvernement d'avoir préparé l'accusation de Lee Harvey Oswald presque avant le début de son interrogatoire (*JFK*, chapitre 71, 2h44'04'').

*dirait, de toutes façons. –Je n’arrive pas à croire que vous dites cela en plein tribunal. –Eh bien je le dis*³⁶⁰.

De la même manière, le rôle d’Earl Warren est sévèrement remis en question par Stone³⁶¹. Le vieux Juge de la Cour Suprême qui fut le premier chargé d’enquêter sur la mort de John Kennedy conclut à la thèse d’un tireur isolé, Oswald, et blanchit de ce fait toutes les autres personnalités ou institutions éventuellement impliquées dans l’affaire. Alors que le seul film d’Abraham Zapruder suffit à prouver l’inanité de cette version des faits, le film d’Oliver Stone montre la réticence du magistrat à enquêter et à suivre les pistes dangereuses. C’est l’examen du rapport de la Commission Warren qui pousse Garrison à se lancer sur la piste des assassins de John Kennedy. Le film, en une série de brefs flash-backs, montre les interrogatoires superficiels, voire orientés, de nombreux témoins par le juge ou ses enquêteurs, tandis que Garrison constate en contrepoint que les questions importantes ne sont pas posées³⁶². De même, au cours d’une séquence ajoutée au montage sorti en 1991, on assiste à l’interrogatoire de Jack Ruby par Earl Warren, ce dernier refusant avec sérénité de négocier avec Ruby un témoignage pourtant crucial³⁶³. Enfin, l’entêtement du vieux juge à maintenir sa conclusion aberrante laisse croire, au fil du film, à la stricte application d’ordres venus du sommet de sa hiérarchie³⁶⁴.

Prudence ou partialité, le juge rejoint les supérieurs du Juge d’Instruction de Z par son soutien inconditionnel à l’appareil d’Etat, comme en témoigne son agacement devant la rhétorique de Garrison, qui n’hésite guère à accuser le gouvernement. La plupart des magistrats qui s’opposent aux enquêteurs de notre corpus suivent cette ligne de conduite. Alors que le pouvoir judiciaire est censé être indépendant par rapport autres pouvoirs, le sous-ensemble policier-politique met en lumière sa passivité face aux menaces, et surtout son refus paradoxal de poursuivre son œuvre de justice par peur de faire vaciller le sommet de l’Etat. Il

³⁶⁰ *Ibid.*, chapitre 67, 2h 35’42’’.

³⁶¹ Notons l’ironie du cinéaste qui fait interpréter le rôle par le véritable Jim Garrison.

³⁶² *Ibid.*, chapitre 15, 28’57’’.

³⁶³ *Ibid.*, chapitre 32.1h 11’03’’.

³⁶⁴ « M. Garrison n’a présenté absolument rien au public pour contredire nos découvertes. De même que je n’ai entendu parler d’aucun fait qui réfute la conclusion de la Commission que Lee Oswald était le tireur solitaire... » (*Ibid.*, chapitre 53, 2h 03’14’’).

s'agit d'une soumission volontaire au pouvoir politique, soit du fait d'une convergence idéologique, soit d'un excès de zèle dans le respect de l'Etat. En effet, dans chacun des cas, l'aide de la hiérarchie et des institutions voisines (police, gendarmerie, F.B.I....) ne devrait pouvoir être refusée à un magistrat. Le procureur Garrison montre du doigt les contradictions de l'appareil d'Etat qui tente de le discréditer, mais cache de nombreux éléments nécessaires à la compréhension et à la justice :

Il y a des centaines de documents qui pourraient aider à prouver cette conspiration. Pourquoi sont-ils retenus ou brûlés par le gouvernement ? Chaque fois que mon bureau ou vous, le peuple, avons posé ces questions, demandé des preuves cruciales, la réponse venue d'en haut a été « Sécurité Nationale ». De quelle « sécurité nationale » avons-nous besoin quand on nous a volé nos dirigeants ? ³⁶⁵.

De ce fait, les magistrats qui choisissent de protéger l'Etat coûte que coûte apparaissent comme les complices des délits qu'ils devraient condamner, notamment lorsque le destin des magistrats vertueux se fait tragique. Alors que le Juge d'Instruction de Z est arrêté, le héros d'*I comme Icare*³⁶⁶ est assassiné pour s'être trop approché de la vérité. Par contraste, leurs morts brutales, résultat de leur courage, exacerbent la passivité et l'immobilisme des autres, ou plus directement leur complicité.

L'affrontement qui fait rage entre ces deux manières de considérer la justice, au sein du sous-ensemble policier-politique, est dû à deux conceptions du service de l'Etat. L'une des deux tendances suspend l'action de la justice lorsqu'elle menace l'Etat, tandis que l'autre considère que l'Etat ne peut exister que si la justice règne entre les citoyens. Ainsi que le conclut Garrison :

Que justice soit faite, même si le ciel s'écroule ! ³⁶⁷.

³⁶⁵ *Ibid.*, chapitre 81, 3h 02'04''.

³⁶⁶ Henri Verneuil, 1979.

³⁶⁷ *JFK*, chapitre 53, 2h 04'06''.

5) Une figure de l'intégrité : L'historien

Un enquêteur d'un nouveau type fait son apparition dans le genre policier avec le sous-ensemble policier-politique. L'historien est comparable au policier et à celui du juge d'instruction en cela que son travail consiste à rassembler les preuves, interroger les témoins et confronter les faits en limitant les interprétations qui parasitent la réception des faits. De même que le policier, l'historien doit limiter et réserver son jugement et son implication personnels. Son enquête consiste à instruire les faits historiques comme le policier ou le juge d'instruction avant de transmettre ledit « dossier » au tribunal de l'opinion publique. Toutefois, il emploie des procédés d'investigation auxquels les autres enquêteurs que nous avons étudiés jusqu'à présent n'ont guère recours. De même, ses objectifs initiaux sont sensiblement différents. L'historien n'a pas toujours de mystère à élucider. Les faits et événements qu'il exhume du passé ne furent pas toujours cachés, et c'est souvent la marche du temps, le mouvement inéluctable de l'évolution historique qui fait oublier certains éléments jadis importants qui sont les plus farouches ennemis de l'historien. Dans le cadre du sous-ensemble policier-politique, cet oubli est parfois personnifié. La quête de l'historien peut devenir proche de celle de l'enquêteur policier s'il découvre une affaire criminelle à élucider dans le cadre de ses recherches, mais aussi lorsque ses découvertes doivent être connues du public. Certains éléments se dressent parfois en travers de sa route, car c'est précisément le passé lui-même qui devient l'enjeu de la conservation ou de la révélation d'un secret.

Le personnage de l'historien est le vecteur d'une mise en abîme du genre policier et de ses enjeux politiques, dans le cadre de notre sous-ensemble. L'enquêteur traque à la fois la vérité et un coupable, doit résoudre une affaire criminelle et faire la lumière sur le passé d'un pays. De plus, le sous-ensemble policier-politique développant des intrigues de vaste ampleur, avec des enjeux d'importance nationale, voire internationale, l'historien incarne un héros des plus symboliques, puisque détaché de toute institution ou organisation, libre de toute contrainte officielle, et agissant avant tout pour assouvir sa curiosité. Cette position en fait également un martyr idéal. Les deux occurrences de notre corpus sont liées à la fois par les

liens familiaux et par ceux du destin, qui les voient assassinées de la même manière à vingt ans d'intervalle.

Roger et Bernard Thiraud sont tous deux professeurs d'histoire. Le lecteur ne les verra presque pas en action, car l'auteur de *Meurtres pour Mémoire* fait consécutivement débiter son roman par les deux assassinats. C'est donc en creux que l'on découvrira les raisons qui poussèrent le père et le fils à explorer le passé, concernant la déportation des Juifs toulousains et la complicité des fonctionnaires de la préfecture. Leur parcours éclaire cependant la place occupée par ces enquêteurs au sein du sous-ensemble policier-politique. Roger Thiraud ne vient à l'investigation historique qu'indirectement, pour son plaisir personnel pour commencer. Simple enseignant de lycée, il entreprend la rédaction d'un mémoire sur sa ville, Drancy, depuis ses origines. Ses recherches le menant à des archives jusqu'ici inédites, il met à jour le rôle d'un personnage haut placé. L'un des rares traits caractéristiques que l'on peut tirer de la courte présentation in vivo du personnage, est le grand calme qui l'habite à l'endroit de ses découvertes. Sa routine parascolaire n'est guère troublée, et son plus grand souci semble être de cacher à son épouse son goût immodéré pour le cinéma fantastique. Daeninckx décrit avec force détails l'état d'esprit de l'enseignant alors qu'il regagne lentement son domicile. Le personnage semble s'ennuyer :

*Ce n'était pas uniquement le Moyen Age qui pesait sur la classe et lui donnait cette atmosphère languissante. (...) Roger Thiraud se demandait avec inquiétude s'il ne fallait pas chercher l'origine de cette léthargie dans l'orientation donnée à sa leçon*³⁶⁸.

Ses loisirs n'en sont pas bouleversés pour autant non plus, puisqu'il prend le temps, après avoir assisté discrètement à la projection d'un film d'épouvante³⁶⁹, de faire une halte dans un café³⁷⁰. Thiraud est tout à sa future paternité et ne semble pas être obsédé par sa quête de vérité historique :

*(...) il acheta un bouquet de mimosas et deux pâtisseries. Il songea au jour où il en faudrait trois et sourit*³⁷¹.

³⁶⁸ *Meurtres pour Mémoire*, p. 16.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 17-18.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 18.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 19.

Le mémoire dans lequel il s'est lancé fait partie de ces loisirs, selon sa femme :

*Le Moyen Age le passionnait et il se relaxait en écrivant une sorte de monographie sur sa ville natale, Drancy*³⁷².

Ce détachement contraste quelque peu avec l'engagement dont le jeune enseignant a fait preuve, se déplaçant jusqu'à Toulouse pour consulter les archives de la préfecture³⁷³, sans en parler à quiconque. Ce goût du secret, ou la conscience que l'historien possède de traiter d'un sujet dangereux, tranche avec l'apparente insouciance qu'il affiche au quotidien. Son fils adoptera la même démarche secrète avec sa fiancée, peut-être conscient lui aussi du danger auquel il soumettrait Claudine s'il l'instruisait de l'objet de ses recherches lorsque celle-ci l'interroge :

*Il sortit une Gitane du paquet, l'alluma avant de répondre, feignant l'ironie. –Non, je m'occupe d'histoires dangereuses ; une mystérieuse organisation s'agite dans l'ombre. Laisse-moi te protéger par l'ignorance*³⁷⁴.

Didier Daeninckx dépeint ici des historiens déterminés, enthousiastes mais rigoureux :

*Roger Thiraud se passionnait pour son sujet ; les détails abondaient*³⁷⁵.

A l'instar de Babe Levy, héros de *Marathon Man*, la poursuite des recherches de Bernard Thiraud a un lien direct avec la mort de son père. En un entrelacement fatal, Bernard est tué de la même main que son père, pour les mêmes raisons : le lien qu'ils tentent de créer entre passé et présent, en reconstituant l'historique des agissements de certains personnages haut placés dans l'appareil d'Etat. Tout comme le roman de William Goldman³⁷⁶, *Meurtres pour Mémoire* met en évidence le danger encouru par l'historien à tenter d'étudier le passé lorsque ses résonances sont encore trop sensibles dans le présent. L'oscillation entre passé et présent est des plus importantes dans notre corpus et dans le sous-ensemble policier-politique en général, car les œuvres qui le composent entretiennent un rapport direct avec la réalité, allant jusqu'à s'en inspirer. Le personnage de l'historien peut être vu à la fois comme une

³⁷² *Ibid.*, p. 121.

³⁷³ *Ibid.*, p. 187.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 41.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 177.

³⁷⁶ Adapté par John Schlesinger en 1976 avec Dustin Hoffman, Roy Scheider et Laurence Olivier, *Marathon Man* est un roman à succès publié deux ans auparavant.

représentation de l'auteur et la personnification de sa démarche. L'auteur, se penchant sur une période historique, même récente, fait œuvre d'enquêteur dans sa tentative de restituer l'histoire et d'en dévoiler certains aspects. Nous nuancerons toutefois cette similitude en tenant compte du fait que tous les auteurs de notre corpus n'ont jamais eu la volonté de composer autre chose que des fictions prenant des faits réels pour origine, même lorsqu'ils tentent de reproduire la réalité le plus fidèlement possible³⁷⁷. Le personnage de l'historien personifie la démarche de ces auteurs lorsque l'on considère que ces auteurs, même lorsqu'ils composent des œuvres engagées, ou des plaidoyers en faveur d'une cause ou d'une autre, prescrivent l'étude de l'histoire en guise d'introduction ou de conclusion de leurs œuvres, comme pour mieux inviter le public à confronter les sources et les points de vue, à accomplir un travail d'historien soi-même, plutôt que d'accepter les conclusions de l'auteur lui-même.

Les avertissements au public, en prologue ou en épilogue, notamment dans les génériques des films de notre corpus mettent en avant la responsabilité de l'historien, même lorsque ce personnage n'est pas présent dans l'œuvre. On retrouve ici la démarche de l'informateur anonyme de Jim Garrison qui conclut leur entretien en lui recommandant de ne pas le croire sur parole :

*Mais ne me croyez pas. Ne me faites pas confiance. Faites votre propre travail, votre propre opinion*³⁷⁸.

L'historien, enquêteur peu habitué du genre policier, invite le public à prendre le relais de son action, et se faire historien lui-même, afin de poursuivre la quête par-delà la fiction. Ce personnage, bien que relativement peu représenté dans le genre, n'en est pas moins le plus représentatif du sous-ensemble policier-politique.

³⁷⁷ « Toute ressemblance avec des événements réels, des personnes mortes ou vivantes n'est pas le fait du hasard. Elle est VOLONTAIRE. » Z, chapitre 1, 1'38''.

³⁷⁸ JFK, chapitre 52, 2h 00'08''.

B. Les criminels

1) Les malfrats, traditions et rénovations du genre

Bien qu'ils ne fassent traditionnellement guère partie des enquêteurs, les malfrats peuvent cependant occuper la première place des œuvres policières. Héros de romans ou de films du crime, le public peut suivre les étapes qui mènent à la réalisation d'un délit. Attachants ou non, ces héros ou anti-héros –moralement parlant du moins- sont au centre d'œuvres que le suspense et l'action suffisent à rendre attrayantes par-delà lois et morale.

La position de la « petite main » de la pègre est importante dans le sous-genre policier-politique, dans la mesure où elle assure le lien générique entre policier traditionnel et sous-genre politique. Cette figure bien connue de tous les romans policiers s'approchant un tant soit peu des bas-fonds (Œuvres d'Albert Simonin (*Touchez pas au Grisbi !*, 1951) et Auguste Le Breton (*Du Rififi chez les Hommes*, (1953)) pour la France, mais aussi William Burnett (*Quand la Ville dort*, (*The Asphalt Jungle*, (1951)) constitue l'élément central d'un sous-genre à part entière du genre policier, le roman de la pègre, qui voit évoluer des truands de plus ou moins grande envergure, lors de préparation de délits divers, mais où il n'y a pas, le plus souvent mort d'homme, du moins sans préméditation. Ces personnages sont le reflet exact des forces de l'ordre en ce qu'ils agissent et se comportent en professionnels du crime, possèdent des savoir-faire et parfois une sorte d'éthique et de morale quant à l'accomplissement de leurs méfaits. Le code d'honneur de la pègre, non-écrit s'il en est, fait partie des éléments constitutifs de la fiction policière. Leur place au sein de l'univers policier est importante, cependant elle est très dévaluée dans le sous-genre policier-politique. En effet, ces personnages, qui acceptent généralement de gagner peu et ne veulent pas attirer l'attention sur eux, sont employés uniquement pour leur savoir-faire technique, on ne se soucie guère de leur inventivité.

Dans le cadre du sous-ensemble policier-politique, de nombreuses occurrences de figures situées dans l'entre-deux du crime tiennent lieu de personnages principaux et secondaires. Leur action est toujours située en dehors de la légalité, mais le but de leur action peut cependant servir la loi, ou du moins l'appareil étatique dans lequel ils s'inscrivent. Nous avons évoqué la peinture critique du pouvoir capable d'employer des malfaiteurs pour servir ses intérêts. Il s'agit ici d'étudier les personnages qui, en vue de malversations, mettent leur savoir-faire illégal à la disposition de l'appareil d'Etat. De même que les policiers et autres représentants de l'ordre, les malfaiteurs dépeints ici possèdent certaines techniques propres à leur activité, pour ne pas employer le terme de « profession » : de la technique du cambriolage, de l'espionnage, du chantage, à la fabrication de preuves, ou à l'assassinat ciblé, de témoins gênants par exemple. Ces hommes et ces femmes sont recrutés, occasionnellement ou régulièrement, par des institutions de l'Etat pour participer à des actions de grande envergure. Nous noterons que les savoir-faire que nous venons d'énumérer font partie de la panoplie de l'espion. Le recrutement de malfaiteurs de préférence à des agents du renseignement peut avoir plusieurs justifications, au nombre desquelles on trouvera notamment la propension à accepter d'exécuter les basses œuvres, la possibilité d'infiltrer la pègre par ce biais, ainsi que l'appât du gain. Nous venons d'évoquer la proximité des pratiques des malfaiteurs avec celles des espions. La véritable justification de l'emploi de pareils exécutants tient précisément, ainsi semble le révéler le sous-ensemble policier-politique, à cette mitoyenneté des pratiques. L'emploi de vacataires de l'espionnage permet de brouiller les pistes en limitant la traçabilité hiérarchique et en rendant illisible l'organigramme des responsabilités. La C.I.A. fut l'une des plus célèbres employeuses de ces personnels jusque dans les années 1990³⁷⁹. Le sous-ensemble policier-politique révèle un monde intermédiaire, une zone grise entre fin et moyens, où les événements sont décidés et organisés par des personnages officiels, avant d'être mis à exécution par des personnages censés être poursuivis par ces mêmes officiels. Le secret est de rigueur autour de cette zone.

³⁷⁹ Bill Clinton décida de mettre un terme à ces pratiques en proscrivant l'emploi d'agents au passé trouble et aux activités illégales.

Les personnages ont des profils correspondants à leurs pratiques. La position intermédiaire, à mi-chemin entre motivations crapuleuses et actions patriotiques, de ces fantassins du gangstérisme et de l'espionnage, donne lieu à quelques figures remarquables dans le sous-ensemble policier-politique. Tout en maintenant à distance toute notion de manichéisme hâtif, nous pouvons toutefois observer que certains de ces personnages sont cantonnés dans le camp des personnages malfaisants, non plus en regard de la loi uniquement, mais simplement en ce qu'ils s'opposent aux personnages principaux. D'autre part se situent, parfois dans ces mêmes œuvres, des héros venant précisément de ce milieu criminel. Une interprétation manichéenne des œuvres serait rendue impossible par les allers-retours effectués par ces personnages entre les deux « camps ». A l'instar même de la politique et des pratiques politiques décrites par le sous-ensemble policier politique, ces personnages symbolisent la face cachée des événements qui créent l'histoire. Cette conception intimiste, micro historique, de la peinture des événements, n'interdit cependant pas une vision globale, puisque les liens faits entre ces ouvriers de l'histoire et ceux qui en dessinent les grandes lignes sont relatés avec précision dans certains cas.

Hommes de main, bras armés, prêts à tout pour une récompense, ces truands sont connus de leurs employeurs pour leurs capacités. Il leur est demandé d'avoir la connaissance des méthodes d'action, et peu de scrupules. La plupart de ces personnages ne sont pas dotés d'une grande intelligence, mais ils ne sont pas nécessairement dépourvus non plus d'une certaine ruse. Plusieurs groupes de ces truands sont recrutés dans diverses œuvres de notre corpus : les cadres et la troupe des exilés cubains qui tenteront l'invasion de la Baie des Cochons sont tous pourvus de dossiers chargés, que Kemper Boyd n'hésite pas à qualifier de « psychopathes échappant à tout contrôle »³⁸⁰. De fait, un examen approfondi révélera :

*Les crimes répertoriés allaient du vol à main armée jusqu'à divers « crimes politiques », en passant par les cambriolages, l'incendie volontaire, le viol, la contrebande d'héroïne et le meurtre*³⁸¹.

³⁸⁰ *American Tabloid*, p. 216.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 227.

Ces hommes formeront néanmoins « un contingent de criminels endurcis, convenablement endoctrinés et placés sous une autorité forte, (...) d'une efficacité redoutable. »³⁸². L'endoctrinement est important. Il ne s'agit pas ici à proprement parler de mercenaires, car les hommes sont recrutés non seulement pour leurs savoir-faire criminels et leur cruauté, mais aussi pour leur sentiment patriotique envers la cause cubaine anti-castriste, ainsi que le souligne l'un d'entre eux :

*(...) même les criminels sont susceptibles de posséder le désir patriotique de réclamer leur terre natale*³⁸³.

De même, les assassins du Député sont parmi les membres les plus actifs du C.R.O.C., et assistent toujours aux réunions du groupuscule³⁸⁴. Les deux malfrats sont parmi les plus représentatifs de cette catégorie de personnages. Violents, connus pour leur agressivité, Yago et Vago ont un passé judiciaire chargé, ainsi que le décline presque fièrement Vago :

*(Le Juge) -Vous avez déjà été condamné ? (Vago)-Oui, quatre fois. -Quatre ? -Oui, quatre. Port d'armes illégal, injure publique, vol -sans effraction, et viol. -Viol ? -Oh, enfin, pas vraiment : j'étais moniteur dans un camp de scouts*³⁸⁵.

C'est précisément pour leur expérience que les deux cousins sont recrutés. Tous les autres membres du C.R.O.C. ont également une propension à la violence, mais ces deux-là n'hésiteront pas à tuer, ainsi qu'en témoigne le calme montré par Yago lorsqu'il se confie à deux reprises :

*Ce soir je crois que je ferai la plus grande bêtise de ma vie... Ce soir j'irai jusqu'au meurtre*³⁸⁶.

De même, à quelques instants de commettre l'assassinat, les deux hommes plaisantent encore sur le chemin qui les amène sur la place :

(Vago) -Oh, des tomates, au prix où elles sont, il faudra encore attendre des semaines ! (...) *Faudra que tu mettes un silencieux à ton engin ! (Yago)-J'ai déjà pas d'argent pour*

382 *Ibid.*, p. 217.

383 *Ibid.*, p. 214.

384 « Et Yago aussi, il y assiste ? –Toujours. » répond le Russe au journaliste. Z, chapitre 16, 1h 23'10''.

385 Z, chapitre 16, 1h 18'10''

386 *Ibid.*, chapitre 15, 1h 10'32''.

*payer les traites, alors le silencieux (il fait un bras d'honneur) (...) (Yago, alors qu'il surprend Vago déshabillant un jeune homme du regard)-Ben merde alors, tu penses qu'à ça ! (Vago, souriant) -Oui*³⁸⁷.

C'est le même calme qui habite Pete Bondurant, détective privé et ancien policier passé dans l'illégalité sous le couvert d'un milliardaire, lorsqu'il abat Anton Gretzler, témoin gênant pour les affaires judiciaires de Jimmy Hoffa :

*Gretzler se tortilla. Pete lui agrippa le poignet et le cassa -les os se brisèrent en esquilles qui percèrent la peau. Gretzler essaya de hurler et s'étrangla, muet. -Est-ce que le Comité McClellan t'a assigné à comparaître ? (...) Pete inspecta la route. Pas de voitures en vue, pas de témoins. -JE VOUS EN PRIE, dit Gretzler. Pete lui fit sauter la cervelle, au milieu d'un rosaire*³⁸⁸.

L'homme à tout faire de Howard Hugues ne craint pas de l'avouer en de multiples occasions :

*Non, je suis votre homme très cruel (...) Dites-moi de quoi il s'agit et je le ferai. (...) Ce sont ces mêmes mains qui nous ont conduits l'un à l'autre, Patron. Je me contente de vous faire savoir qu'elles sont toujours là*³⁸⁹.

Nous avons déjà vu que les mêmes qualifications lui vaudront d'être embauché par la C.I.A. Ses agissements n'en deviennent pas patriotiques pour autant. Ainsi qu'il le réplique à Laurent Guéry, il est « beaucoup plus profiteur que patriote »³⁹⁰, et ses motivations demeurent essentiellement financières. Après le marché conclu avec les parrains de la Mafia qui lui permettrait, en cas d'assassinat par son équipe de Fidel Castro, de toucher une rente prélevée sur les bénéfices des casinos de la Mafia³⁹¹, il s'engage avec Kemper Boyd dans une nouvelle aventure criminelle qui consiste à voler de la drogue à la Mafia³⁹². Plus encore

³⁸⁷ *Ibid.*, chapitre 7, 29'30''.

³⁸⁸ *American Tabloid*, p. 29. On admirera également le sang-froid de tortionnaire de Pete lorsqu'il interroge Wilfredo Delsol : après avoir forcé sa victime à plonger les deux bras dans un évier rempli d'eau rendue bouillante par un transistor électrique immergé dedans, il prend soin de mettre l'interrogé à l'aise : « Pete balança quelques glaçons dans un saladier. Delsol dénoua le cordon de ses dents et y colla les deux mains en les agitant. (...) Pete alluma une cigarette pour faire passer la puanteur de chairs brûlées. » (*Ibid.*, p. 612).

³⁸⁹ *American Tabloid*, p. 16-17.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 468.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 307.

³⁹² *Ibid.*, p. 616.

que l'argent, c'est également l'action qui motive Bondurant et nombre de ses collègues. Au cœur de la définition même discriminante des truands, on peut se référer à Albert Simonin qui distingue « Caves » et « Hommes » en exergue de son *Touchez pas au Grisbi*!³⁹³. Le monde se divise en deux catégories pour les truands : eux-mêmes, qui profitent de la vie en prenant ce que leur force et leur savoir-faire peuvent leur offrir, et le reste de la société, qui accepte la soumission sociale et se trouve de ce fait relégué à un rang inférieur de cette échelle de valeurs. On trouve des marques de ce mépris chez Bondurant lorsqu'il évoque sa famille et le drame qui l'en a privé³⁹⁴, ainsi que lorsqu'il prend la mesure de l'évolution de sa carrière et de sa vie³⁹⁵. Yago et Vago ne sont pas en reste pour ce qui est de mépriser le « Cave ». La distance qui sépare les deux mondes se matérialise cependant de deux manières : Vago vient manipuler l'un de ses amants pour maîtriser la publication de son nom dans les journaux : la gêne du journaliste contraste avec la gouaille et la décontraction du voyou³⁹⁶. La domination qui marque leurs rapports reflète un rapport de force, qui ne tient pas qu'au jeu sexuel. De son côté, Yago singe le témoin qui le dénonce : « Eh patate ! » lui lance-t-il finalement³⁹⁷.

La collusion entre ces tueurs patentés et le pouvoir aboutit généralement à l'élimination des premiers. En effet, on peut associer à ces criminels tous les personnages de notre corpus qui en adoptent les méthodes, tel le chef du Ku Klux Klan Dougie Frank Lockhart ou Henri Butron. Le premier ne viole pas la loi pour son profit personnel mais pour les causes qu'il défend³⁹⁸. Cependant, il est de fait un hors la loi, puisqu'au service d'une organisation clandestine, et qu'il participe activement à des conspirations contre l'Etat. Tout comme Lockhart, Butron viole la loi sans plus d'états d'âme que les membres du Milieu, et avec un

393 *Touchez pas au Grisbi*, Folio/policier, 1951, 2001(réédition), p. 7.

394 « (Pete) s'était mis au parfum vite. Frank plus lentement. Ne parle pas français, parle anglais. Perds ton accent et va en Amérique. (...) Le vieux et la vieille avaient tété de l'oxyde de carbone le jour même. » (*American Tabloid*, p. 20-21).

395 « Parfois il lui arrivait tout bonnement de ne pas pouvoir dormir. Le putain de bolide qu'était devenue sa vie était comme une bombe à hydrogène dans sa tête. » (*Ibid.*, p.370).

396 Z, chapitre 10, 36'15''.

397 *Ibid.*, chapitre 9, 33'55''.

398 Le dossier consulté par Bondurant à son sujet révèle : « Douglas Frank Lockhart, informateur F.B.I./membre du Klan. Ex-sergent des Blindés ; ex-flic à Dallas ; ex-livreur d'armes au dictateur de droite Rafael Trujillo. » *American Tabloid*, p. 313.

mépris comparable à celui que les « Hommes » ressentent pour les « Caves ». Butron expose ses idées dès l'adolescence :

De plus, les progrès sociaux et la multiplication des automobiles ont mis cette région à portée des travailleurs de la grande industrie ; ce qui fait qu'en saison, ce ne sont plus les jeunes Anglais élégants qui hantent les lieux, mais des prolétaires bruyants avec leurs mômes qui chient partout. Je hais toute cette vulgarité. Je sens que j'aurais été plus à la hauteur si j'étais né dans un milieu réellement élevé, pas simplement fils de médecin³⁹⁹.

Butron se présente lui-même comme le représentant d'une génération morte d'ennui, dont le besoin d'action peut le pousser vers le crime autant que vers l'activisme politique. Si Butron, capable de vol avec violence dès sa jeunesse⁴⁰⁰, choisit d'appliquer ses méthodes délinquantes à son engagement politique, c'est essentiellement par ennui :

Je savais qu'il fallait renverser l'insupportable ordre des choses ; mais j'ai cru qu'il existait quelque chose comme l'idée de Nation, qui soit aussi réelle qu'un objet. C'est venu assez vite et assez facilement. J'étais retourné en classe pour prolonger mon oisiveté⁴⁰¹.

La désillusion le saisit peu après et il revient à une mentalité de voyou :

Un moment j'avais cru qu'il pouvait exister quelque chose comme l'idée de Nation qui soit aussi réel qu'un objet, mais j'avais tort. J'avais pas bien regardé cette petite fourmière puante qu'est la Terre. (...) Donc, tant qu'on est jeune, et je suis jeune, il n'y a que l'Argent qui est réel⁴⁰².

Le même découragement saisit Pete Bondurant après la fin de ses rêves cubains :

Tu ne peux pas toujours faire l'histoire, Dougie. Parfois, le mieux que tu puisses te trouver, c'est de faire de l'argent⁴⁰³.

³⁹⁹ *L'Affaire N'Gustro*, p. 17. On trouve également des occurrences nombreuses du conflit qui l'oppose au milieu de ses origines : « Au vrai, j'étais assez émoustillé à l'idée des réactions du père. Ce vieux schnock, son expression permanente vis-à-vis de moi, à la maison, c'était la grande déception, le souverain mépris. Il me trouvait dégénéré par rapport à lui, la tante. Là maintenant, je trouvais assez triquant de traîner bel et bien son nom dans la boue. » (*Ibid.*, p. 23).

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁰¹ *L'Affaire N'Gustro*, p. 29.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 65.

⁴⁰³ *American Tabloid*, p. 706.

Le sous-ensemble policier-politique met en scène des désillusions successives pour ces truands, qui semblent espérer sortir de leur condition en trouvant un peu de patriotisme pour justifier leurs actes, mais cette rédemption leur est refusée, et ils finissent par retrouver leur terrain d'activité premier. Ainsi Bondurant doit accepter les conditions de Santos Trafficante Jr :

Il se rendait à Las Vegas. Il retournait à Howard « Dracula » Hugues. (...) L'attendait du boulot de gros bras et de fourgueur de came. C'était une commutation de peine, en toute banalité : un emprisonnement à perpétuité au lieu de la mort⁴⁰⁴.

Il s'agit ici d'une résurgence du pessimisme à l'égard du destin criminel. Le déterminisme social qui préside à nombre d'œuvres du genre se fait ressentir.

Le thème de la rédemption est développé au sein du genre policier selon deux visions concurrentes : l'une interdit tout espoir de rachat aux criminels, qui replongent toujours inmanquablement dans le crime pour diverses raisons, mais qui peuvent être identifiées à une fatalité, l'autre veut croire que l'homme n'est pas initialement condamné et peut changer de vie. La rédemption implique donc un jugement moral quant au mode de vie criminel, ou la reconnaissance que les inconvénients de ce mode de vie, le danger permanent en premier lieu, sont d'assez bonnes raisons pour vouloir en changer. Cependant, l'attrait de la vie dangereuse des criminels fait partie des traits récurrents du genre qui sont présents dans notre corpus. Alors qu'il ne deviendra jamais à proprement parler un gangster, Ward Littell prend goût à ce mode de vie dangereux :

Tu es dans le trente-sixième dessous mais tu es capable de tout⁴⁰⁵.

Henri Butron y vient et y retourne par ennui et mépris de la vie ordinaire et rangée. La rédemption semble impossible pour ces hommes auxquels la société n'apporte aucun espoir. Dans le cadre de notre corpus, la rédemption serait à nuancer : aucun des personnages ne cherche à quitter le monde du crime ou du moins à cesser leurs activités illégales.

Chez James Ellroy, l'idéologie de la rédemption peut s'avérer difficile à cerner, en raison de la multiplicité des déclarations qu'il a faites au fil des ans, qui témoignent

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 731.

⁴⁰⁵ *American Tabloid*, p. 460.

généralement à la fois de son goût de la provocation et de l'évolution de ses idées. Bien qu'il se réclame de la foi chrétienne⁴⁰⁶, il semble plus spécifiquement influencé par la culture protestante qui imprègne notamment le système judiciaire américain que par la lecture de la Bible. Sa vision de la rédemption semble basée sur la lecture qui a cours dans la droite américaine, dont proviennent entre autres l'idéologie sécuritaire, le concept de « tolérance zéro » et la condamnation automatique des multirécidivistes. L'auteur déclare ainsi :

*Les criminels devraient être traités à la dure. Je comprends parfaitement qu'il y a des forces sociétales qui les ont formés, et généralement des traumatismes familiaux également, mais au bout du compte je ne considère pas cela suffisant pour avoir pitié d'eux*⁴⁰⁷.

On retrouve ici la conception chère aux protestants américains qui font la part belle au libre arbitre dans le devenir humain. La plupart des héros de James Ellroy sont caractérisés par un traumatisme lié à leur jeunesse, mais il est rare de voir ce traumatisme présenté par l'auteur comme une cause directe d'un comportement. Ellroy montre ses personnages agissant consciemment, volontairement, effectuant des choix en fonction de ces traumatismes plutôt que subissant la souffrance qu'ils leur infligent. En ce sens, l'auteur reste fidèle à ses convictions, et condamne ses personnages à la responsabilité de leurs actes : les truands d'*American Tabloid* sont donc libres de choisir leur destin et de le forger à coup de délits et de crimes. Toutefois, on peut nuancer la rigueur du propos ellroyen dans la mesure où son propos introductif fait un lien entre l'histoire et les hommes qui la font. Ces derniers seraient fruit et cause des circonstances :

*Une seule seconde de leurs existences eût-elle dévié de son cours, l'Histoire de l'Amérique n'existerait pas telle que nous la connaissons aujourd'hui*⁴⁰⁸.

Il est intéressant de constater que ce qu'Ellroy refuse aux individus, il l'accorde à l'histoire, se contredisant toutefois avec les lignes qui ont précédé ces dernières :

⁴⁰⁶ « J'ai une forte croyance en Dieu. Je pense que Dieu nous regarde. Je n'ai pas été dans une église depuis la présidence d'Eisenhower, j'ai une éducation protestante modérée. Je ne peux pas dire que je crois en Jésus Christ, mais je sais que Dieu nous regarde et que je serai jugé pour mes actes sur cette terre. » *The Richmond Review*, <http://www.richmondreview.co.uk/features/ellsound.html>.

⁴⁰⁷ *The Richmond Review*, <http://www.richmondreview.co.uk/features/ellsound.html>.

⁴⁰⁸ *American Tabloid*, p. 9-10.

*Nous avons perdu la grâce et il est impossible d'imputer notre chute à un seul événement, une seule série de circonstances*⁴⁰⁹.

Le résultat de cette philosophie quelque peu confuse et contradictoire est une peinture des criminels en hommes forts, c'est à dire effectuant des choix tout en étant entraînés par la vague de l'histoire. Ce mélange de déterminisme et de responsabilité individuelle crée un balancement entre puissance et faiblesse face aux événements qui caractérise non seulement nombre de personnages d'Ellroy mais aussi de nombreux personnages du genre noir en général, ceux qui tentent d'échapper à leur condition mais qui y sont impitoyablement ramenés par des forces supérieures. Dans le cadre de notre sous-ensemble, ces forces sont tellement supérieures qu'elles donnent, par leur dimension quasi divine, un caractère tragique au destin de ces personnages.

Les motivations qui les poussent à se mêler de politique sont multiples et complexes, mais on note chez presque tous un moment de conviction. Entre autres manifestations de cet enthousiasme politique, les raids nocturnes opérés par Bondurant sur Cuba naissent d'une impulsion sans rapport direct avec sa rente éventuelle :

*Pete se sentit une envie pressante de débarquer à Cuba et de tuer des cocos*⁴¹⁰.

De plus, la frustration du truand qui s'exprime après l'échec du débarquement de la Baie des Cochons ne mentionne pas la question financière qui a pourtant déclenché son engagement dans la cause cubaine. Au contraire, Bondurant semble éprouver de la tristesse pour ses hommes au milieu de ses noires pensées à l'égard de John Kennedy :

*Sa principale préoccupation était le président John F. Kennedy (...) Qui : lanternait, louvoyait, serrait les miches et salissait sa salopette pendant que onze hommes de Blessington se faisaient massacrer*⁴¹¹.

Les antécédents militaires de Bondurant légitiment la solidarité ressentie pour de ses hommes⁴¹². Comme de nombreux autres personnages de son acabit, son appartenance à la

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 9.

⁴¹⁰ *American Tabloid*, p. 340.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 536.

⁴¹² « (...) il a survécu à quatorze charges au corps à corps à Saïpan, il a gagné la Navy Cross et est passé de simple soldat au rang de capitaine *via* une commission de campagne. » (*Ibid.*, p. 228).

pègre n'est pas aussi distincte qu'une nationalité : Ellroy dépeint un monde dont les frontières se brouillent, et il est difficile de deviner les motivations profondes des uns et des autres. Il n'est donc guère surprenant de déceler chez lui, tout comme chez les Cubains qu'il a recrutés, des relents de sentiment patriotique malgré sa cupidité affichée⁴¹³.

À l'instar des policiers qui les pourchassent dans le reste du genre policier, les truands sont ici instrumentalisés, réduits à l'état de petits soldats sans espoir d'échapper à leur condition. Leur conversion à la politique peut s'opérer, mais semble passagère. Employés pour leur savoir-faire, ils sont exploités pour leur marginalité, comme des agents à usage unique, dont les puissants de l'un ou l'autre camp peuvent se débarrasser après emploi, et leur destin prend un tour tragique, puisqu'ils sont presque sacrifiés, le plus souvent sans comprendre les événements qui les détruisent et qu'ils ont contribué à mettre en branle. Une fois encore, le sous-ensemble policier-politique exprime la supériorité des enjeux qu'il développe au travers de ses personnages et de leurs destinées. Dépassés par l'ampleur des événements, ils semblent évoluer dans un univers trop complexe pour eux. Delsol, avant d'être tué, lance ainsi :

*Tu dois faire comme si tout ça n'était jamais arrivé, Pedro. (...) Nous ne devons pas nous mêler des affaires de ces hommes-là, qui sont tellement plus puissants que nous*⁴¹⁴.

Ainsi en est-il de Butron, qui possède un casier judiciaire chargé bien qu'il n'appartienne guère au Milieu, de Dougie Frank Lockhart, responsable du Ku Klux Klan au passé trouble et aux liaisons criminelles, ainsi que des anciens malfrats cubains recrutés par la C.I.A. et la Mafia pour encadrer la tentative de débarquement de la Baie des Cochons⁴¹⁵. Leur capacité d'initiative est très limitée : ils sont des agents de puissances qui les dépassent, qu'ils agissent en accord avec leurs occupations habituelles (comme c'est le cas de la plupart des malfaiteurs occasionnels dépeints dans *Z*, pauvres hères manipulés pour faire le coup de main ou le coup de force occasionnellement par les forces de l'ordre.), ou qu'ils se soient

⁴¹³ «Ce communisme, c'est mauvais pour les affaires. Ne viens pas prétendre que ça va plus loin que ça. » (*Ibid.*, p. 318).

⁴¹⁴ *American Tabloid*, p. 615.

⁴¹⁵ Cf. le recrutement de Teofilio Paez (*Ibid.*, chapitre 22, p. 213 et suivantes), ainsi que le « document en insert », (*Ibid.*, pp. 226 et suivantes).

jointes à l'aventure de leur propre chef. C'est le cas de Butron et presque de Pete Bondurant, ce dernier méritant plus la qualification de truand que celle de détective privé, tel qu'il apparaît déjà dans *White Jazz*⁴¹⁶. Dans les deux cas, ces truands sont encore plus fragiles que les représentants de l'ordre manipulés et dévoyés. Leur destin ne tient qu'au caprice des puissants qu'ils servent, et peuvent être supprimés à la moindre incartade ou le moindre soupçon : les Cubains de l'équipe Boyd et Bondurant seront atrocement supprimés en représailles d'actes auxquels ils n'ont pas tous été mêlés, tel le vol d'héroïne par lesdits Boyd et Bondurant⁴¹⁷. Les « Hommes » au sens Le Bretonien du terme, sont ici réduits à de cruels mais insignifiants exécutants, tout comme les policiers qui les pourchassent dans le reste du genre policier mais avec lesquels ils font parfois équipe dans le sous-genre policier-politique. Les repères sont brouillés, et ils subissent la violence des engrenages du roman et du film *hardboiled* avec d'autant plus de force que les puissances en présence sont plus importantes que dans le *hardboiled*.

2) Les espions, nouvelles figures de proue

L'espionnage apparaît dans le sous-ensemble policier-politique sous la forme d'agents officiels, d'agents contractuels, et d'exécutants agissant pour le compte d'agences d'espionnage à leur insu. Le principe d'action dépeint par le sous-ensemble montre une implication personnelle inversement proportionnelle au degré d'appartenance au monde officiel de l'espionnage. Le sommet de la hiérarchie ne se salit guère les mains, et se contente de concevoir des plans. Les subalternes de ces dirigeants se chargent de mettre en branle lesdits plans, et de recruter des hommes qui se chargeront de leur exécution. Parmi ces derniers, on trouvera parfois des victimes et des boucs émissaires, impliqués dans des actions de grande envergure sans même en avoir conscience, mais dont les agissements, ou parfois la seule présence, suffiront à contribuer aux succès des plans. Nous noterons que l'on suit une

⁴¹⁶ Rivages, 1990.

⁴¹⁷ *American Tabloid*, chapitre 87, p. 691.

gradation qui va du fonctionnaire à l'aventurier. Les motivations des divers agents sont souvent proches, bien que toujours plus frustes et moins cohérentes au fur et à mesure que l'on s'éloigne des hautes sphères. Par des portraits généralement rapides mais dont l'action contribue à rehausser les couleurs, les auteurs décrivent la prolongation de la diplomatie par d'autres moyens, pour paraphraser Clausewitz.

Notre corpus couvre la seconde moitié de l'affrontement entre les blocs de l'est et de l'ouest, de la fin des années 50 au début des années 80, et la période de création des œuvres s'étend jusqu'au-delà. La rhétorique générale offerte aux peuples par le biais des discours politiques a considérablement tendu à opposer les deux blocs, à l'exception de quelques-uns, les « non-alignés ». Toutefois, l'ensemble des pays dépeints utilisés pour cadre géographique des œuvres de notre corpus étaient non seulement alignés, mais étaient même parfois des enjeux géostratégiques de premier plan, à l'instar de la Grèce, par exemple, que la situation au milieu de la Méditerranée rendait des plus attractives pour les Américains. On le sait, cette guerre froide ne fut pas pour autant une guerre larvée : l'affrontement eut bel et bien lieu, sur d'innombrables fronts, de part et d'autre du rideau de fer, ainsi que dans les coulisses des palais, jusque dans les réseaux industriels. Les agents de liaison de cette guerre discrète furent secrets, appelés espions lorsque arrêtés par l'ennemi. Ces hommes et ces femmes furent mythifiés dans un vaste pan de la littérature et du cinéma, notamment sous les traits de James Bond, le héros créé par Ian Fleming. De succès stratégiques en succès sentimentaux, de gadgets en bagarres épiques, le fameux 007 a contribué à créer un genre à part entière, imité et sérialisé jusqu'à la mécanisation.

Ce modèle, relativement éloigné des œuvres de notre corpus à la fois par les enjeux développés que par les moyens narratifs mis en œuvre, n'est cependant pas sans en influencer certains personnages. Déjà traité dans de nombreuses catégories de personnages, l'interlope Kemper Boyd en est un bel exemple. La similarité avec le célèbre agent au service de Sa Majesté tient essentiellement à son charme, son goût de l'élégance et son flegme. Boyd est ainsi parfaitement à son aise lors de son introduction dans le monde des Kennedy :

Kemper sirotait un lait de poule. Sa veste de smoking n'était pas très près du corps –il l'avait fait couper en prévoyant de masquer un étui d'épaule⁴¹⁸.

De même, son goût du luxe s'amplifie lorsque son infiltration du clan Kennedy prend de l'importance :

Le Comité lui avait réservé une chambre dans un Howard-Johnson. Kemper révisa à la hausse et s'offrit une suite de deux chambres au Fontainebleau⁴¹⁹.

Sa progression se poursuit :

Le Saint-Regis était un Carlyle à une échelle légèrement moindre. La suite de Kemper correspondait à un tiers de celle des Kennedy⁴²⁰.

Toutefois, Boyd n'appartient que contractuellement à une institution du renseignement. Si son personnage évoque fortement Bond, c'est sans doute par ironie : bien que notoirement violent, l'agent secret anglais n'agit généralement qu'au nom des intérêts de son institution, tandis que Boyd n'hésite pas à monter des opérations privées à l'ombre d'événements de plus grande envergure, comme la captation des biens de Thomas Gordean⁴²¹.

Le monde de l'espionnage selon James Ellroy n'est guère différent de celui du crime pour la simple raison que les deux mondes regroupent les mêmes individus. Cette conception semble s'étendre aux autres auteurs de notre corpus, qui décrivent des actions officielles mises en œuvre par des moyens criminels, de la répression meurtrière de la manifestation d'octobre 1961 décrite par Daeninckx à l'emploi de tueurs à gages par les agences gouvernementales mis en scène par Pollack. Les espions, membres des services de renseignement affectés à l'intérieur ou à l'extérieur des territoires nationaux ne sont guère des professionnels de l'espionnage mais des professionnels de l'action dont les missions et les activités servent les intérêts de l'espionnage. Nous noterons ainsi que les rares membres officiels des agences gardent les mains propres. John Stanton apparaît ponctuellement dans *American Tabloid*. Il initie la plupart des actions, mais délègue rapidement toutes fonctions

⁴¹⁸ *American Tabloid*, p. 153.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 169.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 279-280.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 219 et chapitre 25, pp. 252-253.

pouvant lier les institutions aux projets en cours. La C.I.A. prône l'infiltration et la discrétion, mais sans s'embarrasser de considérations morales ou légales :

*Toutes connotations de gangsters mises à part, je pense que l'on pourrait utiliser les Tiger Kabs. Chuck Rogers y travaille déjà, nous avons donc déjà un homme dans la place*⁴²².

Passé cet entretien, au cours duquel Boyd prend le contrôle d'une partie de l'opération qui mènera au débarquement de la Baie des Cochons, Stanton n'apparaît presque plus qu'au travers de sa correspondance avec Boyd. On trouve de nombreuses occurrences de ces mémos échangés entre les deux hommes dans les « documents en encarts » d'*American Tabloid*⁴²³. On y voit l'officier traitant de Boyd gérer les affaires de loin, et pour l'essentiel encourager ses initiatives⁴²⁴ ou sanctionner ses erreurs⁴²⁵. A l'occasion, il se révèle un échelon intermédiaire entre les décisionnaires et les hommes de terrain, comme lorsque Richard Bissell tente de pousser Boyd à intercéder auprès de John Kennedy pour appuyer l'invasion fomentée par la C.I.A., provoquant ainsi le raidissement de Boyd :

*Stanton mit son épingle dans le jeu. –M. Bissell plaisante, Kemper*⁴²⁶.

Toutefois, il est un membre idéologiquement engagé de l'institution : son implication révèle des opinions plutôt tranchées :

*Je pense que le vote nègre est une bénédiction mitigée. Est-ce qu'ils ne se laissent pas facilement mener par le bout du nez ?*⁴²⁷.

Enfin, l'engagement de la C.I.A., selon James Ellroy, apparaît encore par le biais du discret Stanton, en propos rapportés par Boyd :

Il dit qu'on parle beaucoup d'un attentat sur Kennedy. Il dit qu'on parle vraiment beaucoup d'un attentat précis qui aurait lieu pendant le défilé de Miami. (...) Aucun membre de notre équipe ne s'est mis à découvert, donc ce n'est pas là que les rumeurs ont pris

⁴²² *Ibid.*, p. 218.

⁴²³ *Ibid.*, pp. 229, 255, 264, 328.

⁴²⁴ « Kemper, Vous avez touché à 1000%. (...) Bon travail, Kemper. » (*Ibid.*, p. 264).

⁴²⁵ « Cher Kemper, Naturellement que je suis furieux. Et naturellement que vous auriez dû m'informer de ce sac de nœuds immédiatement. » (*Ibid.*, p. 255).

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 457.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 497.

naissance. Et Stanton dit qu'il n'a pas informé le Service secret, ce qui implique que ça ne le dérangerait pas de voir Jack mort⁴²⁸.

De même, dans le roman de Jean-Patrick Manchette, les personnages ambigus qui peuplent les sphères qui se situent bien au-dessus des agissements de Butron, tels Laveuglant ou Defeckmann, font occasionnellement sentir leur puissance, mais ne s'avancent que masqués et s'efforcent de mettre en place les conditions de succès de leurs projets sans pour autant y mettre la main personnellement. Cette puissance apparaît donc en creux, elle se devine au détour de l'apparence physique d'un personnage, ou des événements auxquels on peut les rattacher. Affublé d'un nom annonçant l'impression produite sur Butron, ainsi que sur la poursuite de ses affaires, Laveuglant est décrit comme un personnage intermédiaire dès son apparition, entre deux mondes, celui de la police, de l'institution, et celui, plus flou, des hommes d'action aux « loyautés ambiguës »⁴²⁹. Seule la déférence marquée par Goémond laisse deviner sa puissance :

(...) un type grand et carré, d'allure riche et bien conservé, beaucoup de pèze, un peu de sport, il me mate d'un air avenant (...). Il n'a pourtant pas l'air d'être un autre flic. Goémond le présente comme un monsieur. (...) un sixième sens me retient de le foutre à la porte à coups de pied dans le train. Je sens là de la puissance. Un monsieur à qui personne ne marche sur les parties, parce que c'est lui qui vous ferait mal, si vous faisiez ça⁴³⁰.

Son comportement à l'égard de Butron le rend difficilement identifiable, ses manières sont celles d'un puissant, mais son appartenance au monde de l'espionnage n'est pas encore claire, ainsi que Butron le décrit :

C'est tout juste s'il ne me bouscule pas, à s'introduire très tranquillement, ouvrir la marche, entrer dans mon bureau, feuilleter les photos⁴³¹.

Le personnage de Laveuglant est l'un des rares que Butron ne peut identifier socialement que par ses actes, et non par sa physionomie. Ce sont ainsi les déductions de Butron qui donneront au lecteur les informations qui construisent le personnage de l'espion. Une phrase

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 716.

⁴²⁹ Ainsi que Kemper Boyd définit les siennes, (*Ibid.*, p. 52).

⁴³⁰ *L'Affaire N'Gustro*, p. 169.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 169.

de Laveuglant laisse penser à Butron qu'il fait bel et bien partie de cet univers, et le jeune aventurier de s'écrier :

*Merde, me dis-je, ma parole, un barbouze. J'ai des instincts pour ce genre de trucs*⁴³².

On ne trouve aucune occurrence du statut social officiel de Laveuglant. Manchette décrit un homme d'affaires, qui impressionne fortement Butron lorsque ce dernier se rend dans son bureau :

*Il a un beau bureau, Laveuglant, de la grosse moquette par terre, de la grosse glace pour les portes, du gros bois pour les meubles, des grosses totoches pour la réceptionniste dans l'antichambre*⁴³³.

Le mode opératoire de Laveuglant est similaire à celui des agences de contre-espionnage en général et à celui de Stanton en particulier : probablement lui-même intermédiaire agissant pour le compte d'une agence, il propose à Butron de devenir à son tour un maillon de la chaîne de l'espionnage en finançant son entreprise cinématographique en échange de services⁴³⁴. De même que les Cubains enrôlés par la C.I.A., Butron est conscient du rôle qu'on souhaite lui faire jouer :

*Le bon monsieur n'y va pas par quatre chemins. Il souhaite que j'utilise mes bonnes relations avec N'Gustro pour causer une entrevue impromptue entre lui et George Clémenceau Oufiri (...)*⁴³⁵.

Il est même conscient d'être manipulé et d'être entré dans le monde intermédiaire entre l'espionnage et la diplomatie, comprenant d'un coup que les obstacles qu'il a rencontrés pour monter son film n'ont en définitive été qu'un procédé pour le mettre en cheville avec Laveuglant⁴³⁶. Il n'en saisit toutefois pas toutes les implications :

*Il m'a eu avec l'Art, et avec la Vanité. D'un seul coup, je n'ai plus vu qu'une seule idée : « Les Films Henri Butron » (...)*⁴³⁷.

⁴³² *Ibid.*, p. 169.

⁴³³ *Ibid.*, p. 179-180.

⁴³⁴ « Je finance, tranche-t-il. Bureaux aux Champs-Élysées. Compte à Genève. Et le liquide nécessaire à la création légale de la boîte. » (*Ibid.*, p. 181).

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 180.

⁴³⁶ « On connaît votre projet de film sur la vie de Dieudonné N'Gustro, et l'on sait également certains obstacles qui y ont été mis. Il a dit ça texto. Mes intuitions ne m'avaient pas trompé. » (*Ibid.*, p. 181).

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 182.

La manière dont Laveuglant use pour justifier son aide à Butron déguise à peine ses réelles activités :

*Il n'y a pas d'os, dément-il. Il se trouve que toutes mes opérations sont un peu mêlées. (..) Puis je compte vous réutiliser plus tard (...) bénéficiant des appuis que j'ai, des appuis internationaux, Butron, vous voyez tout de suite où cela peut vous mener*⁴³⁸.

Quand Butron découvre plus tard à quel point il a été berné, l'action de Laveuglant se devine encore à peine, seulement via les déductions de Butron :

*C'est ça le coup de Laveuglant. J'encaisse. La simplicité en toutes choses, ce bon monsieur. Les flics à sa botte, la salope*⁴³⁹.

Laveuglant n'est pourtant qu'un intermédiaire, et se contente d'établir des contacts pour que les actions s'organisent presque d'elles-mêmes, selon la méthode décrite par X à Jim Garrison pour l'assassinat de Kennedy :

*Je pense que ça a commencé en l'air. Argent, armes, pétrole, des gens du Pentagone, des contractuels, des banquiers, des politiciens comme LBJ ont été impliqués dans une guerre en Asie du Sud-Est. (...) Qui sait ? Probablement une salle de conseil ou une salle à manger, quelque part, -Houston, New York-, bon sang, peut-être Bonn, en Allemagne... Qui sait, c'est international, maintenant*⁴⁴⁰.

La puissance de Laveuglant est d'abord surestimée par Butron : les liens avec la police sont évidents –il est proche de Goémond-, mais ses réactions manquent de calme : la tentative de chantage opérée par Butron suffit à l'affoler⁴⁴¹. Il sera enfin terrorisé lorsque les agissements de Butron lui échapperont complètement :

*J'ai appelé Laveuglant. Je lui ai dit son fait. Il bégayait de terreur. Il m'a supplié de me taire encore un peu, la tante. C'est pas moi qui vous ai fait ça, gémissait-il, ce sont les autres*⁴⁴².

438 *Ibid.*, p. 182.

439 *Ibid.*, p. 192.

440 *JFK*, chapitre 52, 1h 57'43''.

441 *L'Affaire N'Gustro*, p. 194-195.

442 *L'Affaire N'Gustro*, p. 202.

Jusqu'alors sûr de lui et plein d'autorité tranquille, Laveuglant apparaît débordé par les événements qu'il a déclenchés. A l'instar de Butron, il a été manipulé et ne peut deviner quelles sont les forces véritables qui l'ont amené à agir, mais Manchette se charge de montrer au lecteur ce qui restera inconnu de Butron, soit la limite du pouvoir de Laveuglant et de sa connaissance de la situation, malgré son implication. Dessinant de fait la hiérarchie des espions par cercles concentriques, l'auteur met en présence Laveuglant et le journaliste Defeckmann. Ce dernier, ne mentionnant jamais le nom de l'agence de renseignement qui l'emploie, laisse cependant peu de doutes quant ses affiliations :

*Je ne suis qu'un journaliste (...) Mais je suis un journaliste occidental. Le mot occidental fait toute la différence*⁴⁴³.

Le mépris que Defeckmann témoigne ensuite à l'espion français peut être lu comme celui des services de renseignement américains à l'égard de leurs homologues français. Aux protestations de Laveuglant, l'Américain répond par une plaisanterie absurde, reflet ironique du désarroi de son interlocuteur et de la tournure prise par les événements⁴⁴⁴. La présence de cette anecdote entre les deux espions doit être analysée de plusieurs manières. Au premier regard, il s'agit d'une rupture de ton surprenante dès le début de leur entretien, qui s'annonçait mouvementé :

*Dans l'état où il était, on aurait pu s'attendre à ce qu'il frappe sur la gueule au journaliste*⁴⁴⁵.

Dans une seconde lecture, l'anecdote renvoie à la situation des deux espions, le nouvel arrivant s'appretant à reprendre les rênes de l'action en cours. Impliquant que les événements dépassent tous les protagonistes, l'ensemble du jeu diplomatique souterrain se déroule entre pions sur un échiquier, et les actes de ces pions, pris séparément, ont aussi peu de sens que ceux des fous de la plaisanterie. Enfin, il faut percevoir ici un clin d'œil de Manchette à Gotlib, l'auteur des fameuses *Rubriques-à-brac*⁴⁴⁶, qui avait fait de cette plaisanterie un gag

⁴⁴³ *L'Affaire N'Gustro*, p. 207.

⁴⁴⁴ « Vous connaissez celle du fou qui repeint son plafond ? Un autre fou passe et lui dit : Tiens-toi au pinceau, j'enlève l'échelle. » *L'Affaire N'Gustro*, p. 207.

⁴⁴⁵ *L'Affaire N'Gustro*, p. 207.

⁴⁴⁶ Dargaud, Tome 1, 1970, p. 24-25, 27, 55.

récurrent de son œuvre. Cette plaisanterie est parfois employée de la même manière que dans l'œuvre de Manchette, pour rompre la tension d'une situation. Ici, le décalage entre la gravité des événements et la légèreté avec laquelle l'un de ses principaux protagonistes les considère touche à l'absurde. Le cynisme de la plaisanterie rejoint celui d'Oufiri et de Jumbo, moquant le sort qu'ils vont réserver à N'Gustro.

Le cynisme est sans doute le trait le plus marqué de ces espions. L'exposé fait à Turner des véritables missions de la C.I.A. est des plus frappants⁴⁴⁷. Les plaisanteries qui ont cours entre Stanton et Boyd, voire Guy Banister, révèlent un profond mépris de ceux qui ignorent leurs activités, quand il ne s'agit pas de racisme :

(Stanton) –Je pense que le vote nègre est une bénédiction mitigée. Est-ce qu'ils ne se laissent pas facilement mener par le bout du nez ? (Boyd) –Je répondrais qu'ils sont légèrement moins malléables que nos Cubains. Avec des tendances criminelles considérablement moins marquées⁴⁴⁸.

Cet échange est emblématique. Soucieux de ne pas se perdre en digressions et d'épurer à la fois son style et le rythme de sa narration depuis plusieurs années⁴⁴⁹, l'auteur ne multiplie guère les occurrences de ces échanges entre ces personnages, mais d'autres peuvent en être trouvées avec d'autres personnages. Le choix des mots des deux hommes révèle leur cynisme autant que le sens global de leurs assertions. Le terme « nègre » surprend moins chez le fasciste Banister que chez l'homme de Langley. L'emploi de la litote dans sa phrase, qualifiant de « bénédiction mitigée » le droit de vote, ajoute à la violence du terme⁴⁵⁰. La réponse de Boyd, qui s'est senti naître une vraie amitié pour les Noirs dont il a la charge d'améliorer l'accès au vote, n'est pas moins méprisante pour les Cubains, supposant une prédisposition naturelle pour le crime. Cette manière de classer de pseudo-distinctions

⁴⁴⁷ *Les Trois Jours du Condor*, chapitre 14, 1h 48'13''.

⁴⁴⁸ *American Tabloid*, pp. 496-497.

⁴⁴⁹ « Avec *L. A. Confidential*, j'ai découvert tout à fait par hasard un style bref, abrégé, concis, télégraphique. Nat Sobel, mon premier agent, trouvait *L.A. Confidential* trop long. Il m'a dit de couper au maximum. J'ai coupé, coupé, coupé... Et j'ai obtenu un récit à cent à l'heure, nerveux, à la troisième personne, qui convenait parfaitement. » James Ellroy, in Reinhard Jud, *James Ellroy Confidential*, ORF, Fischer Films, Autriche, 1993.

⁴⁵⁰ Le terme anglais employé par Ellroy est « Negro » : « I think the Negro vote is a mixed blessing. », dit Stanton, in *American Tabloid*, Vintage Books, 2001, p. 384. Le terme officiel et politiquement correct en usage dans les années 1960 est celui de « colored people », soit « personnes de couleur ».

génétiques rappelle les théories racistes les plus violentes, dont le nazisme fit un usage immodéré. Placée dans les bouches bien éduquées d'agents de la C.I.A., elle éclaire l'ensemble de l'institution d'un jour peu flatteur. On peut constater un déplacement de l'idéologie foncièrement réactionnaire d'une bonne part du roman d'espionnage, et de l'œuvre d'Ian Flemming en particulier : alors que ces œuvres fonctionnaient sur le même mode que la propagande, avec des personnages héroïques aussi neutres que possibles quant à leurs opinions –James Bond est un homme d'action assez peu bavard-, opposés à des malfaiteurs sans équivoque, tant au regard de leurs opinions politiques que de l'ignominie de leurs moyens, les espions d'Elroy tiennent des propos sans plus d'ambiguïtés que les malfaiteurs de ceux de Flemming, ni que ceux d'Elroy non plus d'ailleurs. Contrairement à l'angélisme d'un Ian Flemming, l'espionnage n'est pas propre, et surtout pas une affaire de gentlemen, malgré les apparences d'élégance et de bonne éducation dont font preuve tous les membres officiels des agences de renseignement de notre corpus, de Laveuglant à Higgins, et de Stanton à X.

3) L'ancrage tragique : les boucs-émissaires

Nous qualifions de boucs émissaires ceux qui se trouvent au bout de la chaîne de l'espionnage. Ces personnages sont généralement manipulés, parfois sans avoir même conscience d'être à proximité du monde de l'espionnage. A l'instar du *pharmakos* de la tragédie grecque, il s'agit généralement d'une victime désignée pour être livrée à la vindicte populaire. La nuance est cependant de taille : le bouc émissaire du sous-ensemble policier-politique est désigné afin de détourner l'attention de la Cité des véritables responsables, et ce par ces derniers, c'est-à-dire par la Cité elle-même dans certains cas.

La médiatisation de l'acte est l'élément clef de la machination. Elle constitue également l'origine de l'enquête qui vient s'interroger sur la réalité de leur culpabilité. Le bouc émissaire prend un sens considérablement différent de celui qu'il possédait dans l'antiquité, car les

véritables responsables d'un méfait sont susceptibles, dans le droit de tous les pays, d'être traduits en justice et de répondre de leurs actes. Le principe est cependant le même : le « coupable désigné » l'est toujours pour être exposé directement à la vindicte populaire, autant que pour satisfaire l'exigence d'explication du peuple. Le bouc émissaire est donc représenté durant sa création, et dénoncé dans le discours officiel par les auteurs du sous-ensemble policier-politique. La création d'un bouc émissaire peut s'effectuer avant ou après-coup. Toutefois, le sous-ensemble policier-politique s'attachant essentiellement à dénoncer les complots et machinations, il laisse entendre généralement que le bouc émissaire a été désigné, parfois fabriqué longtemps avant les faits. Les procédés stylistiques varient pour ce faire, au sein de notre corpus notamment. Trois occurrences principales retiennent notre attention, ainsi que quelques autres figures ne figurant pas dans notre corpus dont l'impact sur le public est important.

Lee Harvey Oswald est sans conteste le plus célèbre. Dougie Frank Lockhart, bien qu'il n'accomplisse finalement pas sa mission fatale, suit sans le savoir toutes les étapes du processus. Henri Butron, n'accédant pas pour sa part à la célébrité médiatique *post-mortem* d'Oswald, servira de paravent pour occulter les responsabilités des vrais commanditaires de l'enlèvement et de l'assassinat de N'Gustro. Citons encore une autre version célèbre de la vie de Lee Harvey Oswald, *Libra*⁴⁵¹, ainsi que le destin du journaliste Joe Frady d'*A Cause d'un Assassinat*⁴⁵².

Les hommes choisis pour devenir boucs émissaires sont choisis dans le milieu qui organise l'action ou dans celui où l'action doit être réalisée. Généralement intéressés par la politique, voire déjà engagés politiquement d'une manière ou d'une autre, il peut s'agir d'hommes d'action, de mercenaires même. Oswald est présenté dans la plupart des œuvres de notre corpus comme un homme fasciné par l'action politique, qui aurait cherché à s'engager dans diverses mouvances. Toutefois, de même que la plupart des autres boucs émissaires, cet engagement apparaît confus, puisqu'on le voit fréquenter assidûment les fascistes DeMohrenschildt et Bannister, alors qu'il a préalablement renoncé à la nationalité américaine

⁴⁵¹ Don DeLillo, *Actes Sud/Babel*, 1988.

⁴⁵² *The Parallax View*, Alan J. Pakula, 1974.

et choisi la nationalité russe en se réfugiant en Union Soviétique⁴⁵³. Cette image brouillée correspond au parcours de Butron, lui aussi foncièrement engagé à l'extrême droite mais finissant par seconder le leader tiers-mondiste N'Gustro. La phrase qui le fait basculer de la simple fréquentation des milieux de gauche –son association journalistique avec Jackie Gouin⁴⁵⁴, sa participation occasionnelle aux manifestations de l'U.N.E.F. en compagnie d'Anne⁴⁵⁵– est adressée aux deux premiers militants du M.P.L.Z. et résume la profondeur de ses convictions, une fois encore :

Vous inquiétez pas pour moi (...). Je ne fais pas de politique. Arrangez-vous avec vos mitraillettes. (...) Même, ajouté-je. En cas où vous auriez besoin, je suis à votre service. J'ai rien à foutre. J'ai une bagnole. J'ai du pognon⁴⁵⁶.

Une fois repéré par les services secrets, le jeu de poupées gigognes de la machination peut se mettre en branle, chaque maillon de la chaîne en connaissant à peine plus que le précédent.

L'intérêt initial des futurs boucs émissaires pour la politique ou pour le monde des espions est métaphorisé par Manchette lors de la visite de Butron au Palais de la Découverte :

Je reste à examiner des pointes de flèche préhistoriques, puis ce circuit marrant ; on lance une sorte de cercle avec des rails, sur lesquels se trouve une petite locomotive. Au début, la loco reste en arrière du mouvement. Puis, à cause de l'adhérence, elle prend de la vitesse et tourne comme les rails. Puis le cercle de rails s'arrête, mais la loco, elle a pris de l'élan, elle continue de rouler sur les rails devenus fixes. Je me rappelle absolument pas la démonstration de quel principe c'est, cet appareil, mais je me rappelle combien je trouvais la chose bidonnante. Je me lasse difficilement de la faire fonctionner⁴⁵⁷.

Cet intérêt est annonciateur du danger vers lequel il est attiré et qu'il ne pourra contrôler. Le bouc émissaire est choisi précisément pour le caractère autodestructeur de son

453 *JFK*, chapitre 25, 55'59''.

454 *L'Affaire N'Gustro*, pp. 79 à 82.

455 *Ibid.*, pp. 122-123.

456 *Ibid.*, p. 91.

457 *L'Affaire N'Gustro*, pp 79-81.

engagement. Carlos Marcello décrit ainsi Giuseppe Zangara, l'assassin du maire de Chicago, Anton Cermak :

*Giuseppe était un putain de fêlé. Des gars à nous de Chicago l'avaient payé pour dessouder Cermak et porter le chapeau. Ce mec voulait mourir, et son putain de vœu a été exaucé. Frank Nitti a pris soin de sa famille après qu'il a été exécuté*⁴⁵⁸.

La fabrication des boucs émissaires est mise en scène dans plusieurs œuvres de notre corpus. On voit la création de la fameuse photo de *Life* montrant Lee Harvey Oswald posant fièrement avec un fusil à la main. En guise de conclusion, Susie évoquera ladite photo en exemple des manipulations effectuées autour de la biographie d'Oswald⁴⁵⁹. La lenteur et l'application du travail fourni pour la fabrication du faux contraste avec le rythme haché de Susie, sans cesse interrompue dans sa présentation, qui délivre parallèlement un grand nombre d'informations presque toutes sujettes à caution sur l'ensemble de la biographie d'Oswald. A l'image de la création de la photo, cette biographie ressemble à un puzzle dont les morceaux ne proviennent pas du même ensemble de pièces. On décrit ainsi, alors que sa tête est découpée, ses pensées, et ses sympathies politiques plus que fluctuantes : l'homme se dit marxiste-léniniste⁴⁶⁰, mais fréquente le sympathisant nazi George DeMohrenschildt et l'ensemble de la communauté des Russes blancs de Dallas. D'autres éléments plus matériels sont présentés par l'auteur pour illustrer la complexité du personnage : la présence d'un fusil chez lui intrigue DeMohrenschildt, qui fait allusion à la tentative d'Oswald d'assassiner le général Walker. Ce fusil est évoqué dans la même séquence par les enquêteurs de Garrison, dans un effet de quasi simultanité : les faits mis en scène sont commentés, et même démentis par d'autres protagonistes, tandis que l'on continue d'assister en contrepoint à la création de la photo, construite à partir d'éléments séparés et indépendants. Sans pour autant parvenir à rassembler les pièces du puzzle constitué par la biographie de l'assassin présumé. La photo symbolise la confusion organisée par les médias, volontairement ou non. Cet élément ajoute à

⁴⁵⁸ *American Tabloid*, p. 694.

⁴⁵⁹ « J'ai même des doutes à propos de cette photo, patron. Elle a pas mal condamné Oswald aux yeux de l'opinion publique. Eh bien, d'après le Capitaine Fritz, Oswald lui a dit pendant son interrogatoire que la photo était bidon. ». *JFK*, chapitre 36, 1h 20'00.

⁴⁶⁰ *JFK*, chapitre 26, 58'24''.

la mise en scène de la perte de confiance du peuple dans les divers organes d'information, officiels ou non.

Une imposture similaire est élaborée par les conspirateurs d'*American Tabloid*⁴⁶¹. Sous le commandement de Ward Littell, l'opération consiste alors dans la transformation, à partir d'un matériau crédible, d'un activiste en assassin. La clef de ces deux montages est qu'un homme doit être sacrifié, ainsi que Ferrie l'annonce devant Oswald lui-même, très attentif, lors d'une conversation particulièrement agitée :

*Le point crucial est qu'un homme doit être sacrifié, puis dans la panique de la foule le boulot est fait et les autres s'envolent du pays vers un pays sans extradition*⁴⁶².

Le bouc émissaire est parfois sujet à une prise de conscience tardive qui le foudroie alors même qu'il croit trouver une ultime porte de sortie. L'exemple le plus frappant est celui de Joe Frady qui, après avoir assisté impuissant à l'assassinat du candidat et découvert qu'un fusil a été laissé en évidence pour faire croire à sa propre culpabilité, se rue vers une porte ouverte pour y être finalement abattu⁴⁶³. De même, Butron prend la fuite lorsqu'il se sent découvert :

*Fin de matinée, j'étais de plus en plus fébrile, une certitude tragique s'imposait à mon cerveau*⁴⁶⁴.

Enfin, la version des faits présentée par Jim Garrison montre un Lee Harvey Oswald comprenant, alors que les coups de feu sont tirés sur Kennedy, qu'il a été berné :

Bien sûr, lorsqu'il a réalisé que quelque chose clochait et que le Président avait été vraiment abattu, il a su qu'il y avait un problème. Il a peut-être même su qu'il était le pigeon. Une intuition peut-être –le Président tué malgré son avertissement. Le coup de téléphone qui

⁴⁶¹ *American Tabloid*, chapitre 92, p. 708 et suivantes

⁴⁶² *JFK*, chapitre 22, 50'03''.

⁴⁶³ *A Cause d'Un Assassinat*, chapitre 14, 1h33'38''.

⁴⁶⁴ *L'Affaire N'Gustro*, p. 198. Son angoisse se révèle encore quelques lignes plus loin : « Ce que je voulais obtenir, c'est d'être couvert. Je jure devant Dieu que ce n'est pas moi qui ai voulu faire des histoires à quiconque, et si j'en fais en fin de compte c'est qu'autrui l'aura bien cherché. Je jure aussi que mon but, en voulant me couvrir, a toujours été d'obtenir, si faire se pouvait, la restitution, en bon état, de Dieudonné N'Gustro. », *ibid.*, p. 199.

*n'est jamais venu. Peut-être qu'alors la peur est venue à Lee Oswald. Il n'allait pas traîner dans le coin pour attendre l'appel*⁴⁶⁵.

Cette ultime épisode de lucidité pour les boucs émissaires correspond au dénouement, pour ce qui est de leur implication du moins : ils jouissent un bref instant d'une position qui leur découvre presque tous les tenants et aboutissants de l'aventure dans laquelle ils se sont engagés, et ils en sont devenus une pièce maîtresse, ainsi que certains d'entre eux le souhaitent ardemment. La fonction quasi religieuse du *pharmakos* est presque conservée, puisque ces nouvelles victimes désignées, préparées par les autorités avant d'être livrées à la vindicte populaire ou exécutées symboliquement, sont, sinon consentantes, séduites de manière morbide par le milieu qui les utilise.

Il convient de noter en effet que chacun des personnages choisis pour détourner l'attention des véritables causes des événements sera abattu par les forces mêmes qui les ont créés, alors que les *pharmakoï* étaient mis à morts ou bannis par la population elle-même. La stratégie des organisateurs de ces nouvelles exécutions consiste dans leur mise en scène, sans laisser de place à l'improvisation. L'exécution fait partie de la version des faits présentée par les assassins, et c'est sa réalisation par d'autres qui servira d'exutoire à la population. La médiatisation de la mort d'Oswald est la plus proche des rites anciens, montrée en direct télévisé, consolant et soulageant le peuple sans dissimulation. Jouant sur le même ressort de la contention du ressentiment populaire, l'utilisation faite du bouc émissaire au vingtième siècle est pervertie et instrumentalisée par les criminels, activement ou non. Les menaces proférées par les autorités à l'encontre des enquêteurs vont dans ce sens, qui préfère diffuser une version fautive mais acceptée par la communauté plutôt que de révéler des faits gênants.

4) Gloire de l'informateur : les gorges profondes

⁴⁶⁵ *JFK*, chapitre 76, 2h 55'20''.

Tandis que les policiers ont toujours bénéficié de l'aide d'informateurs, d'indicateurs de tous rangs à l'intérieur du milieu criminel, les enquêteurs qui explorent les affaires politiques rencontrent une nouvelle classe de ces auxiliaires. Nous les nommerons les « gorges profondes » en référence au plus célèbre d'entre eux, qui choisit ce pseudonyme pour rencontrer le journaliste Bob Woodward lors de son enquête sur le cambriolage de l'immeuble du Watergate.

Ces informateurs sont semblables à ceux que la littérature et le cinéma policier ont déjà rendus fameux en ce qu'ils renseignent les enquêteurs extérieurs à un milieu en tant que personnel issu de ce milieu. Le terme utilisé aux Etats-Unis est « *insider* », soit « interne, celui qui se trouve à l'intérieur ». Ce terme est le titre du film de Michael Mann (sorti en France sous le titre *Révélation*, 1999, op. cit.), qui donne de véritables lettres de noblesse à ceux qui, dans le registre strictement policier, ont l'image de délateurs. La différence provient de ce que dans le contexte du sous-ensemble policier-politique, les « repentis » ne sont pas nécessairement des criminels ou des complices de méfaits, tandis que l'indicateur l'est presque toujours. Il découle de cette nette différence de position sociale une toute autre relation entre les gorges profondes et les enquêteurs qu'entre les policiers et les indicateurs. Tandis qu'il s'agit généralement de brutaliser ou d'intimider les informateurs, on cherche plutôt à influencer, voire à « retourner », pour prendre le vocable en usage dans le milieu de l'espionnage⁴⁶⁶. Mieux encore à l'occasion, les gorges profondes se présentent spontanément aux enquêteurs pour leur venir en aide. Une autre différence fondamentale que nous mettrons en lumière tient dans ce que les indicateurs et informateurs sont généralement des témoins plus ou moins directs des événements qu'ils rapportent aux enquêteurs, tandis que ceux que nous appellerons les gorges profondes semblent faire partie, ou avoir fait partie des entreprises qu'ils choisissent de dénoncer. La gorge profonde paraît plus proche du « repentis » que de l'informateur, plus prêt à arrondir ses fins de mois par la communication d'informations qu'à s'interroger sur le bien-fondé de ses actes.

Nous étudierons les profils de ces gorges profondes, assez nombreuses dans notre corpus et souvent révélatrices des pratiques des milieux politique et diplomatique. En effet, ce type

⁴⁶⁶ Le terme est crucial dans *The Osterman Weekend*, 1983, Sam Peckinpah, d'après Robert Ludlum.

de personnage se situe à un autre point de jonction entre le genre policier et le genre de l'espionnage.

La plupart des gorges profondes souhaitent conserver l'anonymat. De même que les indicateurs, leur capacité à fournir des informations dépend de manière cruciale de leur position intacte au sein de l'organisme sur lequel ils donnent ces renseignements. Toutefois, nous noterons que les policiers menacent toujours leurs informateurs de révéler leur fonction révélatrice à leur entourage : le martyr de Lenny Sands est l'un des plus remarquables parcours d'informateurs de notre corpus. De même que d'autres éléments du monde criminel ou de l'espionnage, il est « retourné » par Ward Littell, qui cherche délibérément un canal d'information au sein de la mafia. Non content de faire chanter Sands, Littell le menace sur les conseils de son mentor Boyd :

Kemper Boyd disait toujours : Intimide tes informateurs⁴⁶⁷.

Plus tard, aidé de Boyd, Littell versera directement dans la violence avec Sands⁴⁶⁸. Lenny Sands, en raison de ses accointances avec la pègre, se révèle vulnérable pour ses maîtres chanteurs qui sont au fait de son crime à l'encontre d'un membre important de la Mafia. Il fait dès lors partie des informateurs traités le plus durement :

Tu es homosexuel et meurtrier. Tu n'as aucun droit. Tu es un informateur fédéral, et tu appartiens au F.B.I. de Chicago⁴⁶⁹.

D'autres informateurs n'entretiennent avec ceux qui les emploient qu'une relation financière, qui n'exclut toutefois pas la violence. Cependant, elle fait généralement partie de la négociation ordinaire d'un milieu marqué par la brutalité à tous les niveaux de relations humaines. Ainsi Jack Ruby devient-il l'informateur de Pete Bondurant au hasard des conversations. Ce dernier commence par proposer une somme importante à Ruby :

Je te donnerai mille dollars pour que tu me racontes l'histoire. Si j'aime l'histoire, je t'en donnerai quatre mille de plus⁴⁷⁰.

⁴⁶⁷ *American Tabloid*, p. 162.

⁴⁶⁸ « Kemper lui tendit un coup-de-poing en laiton. Kemper l'obligea à l'enfiler autour de ses doigts. (...) Littell serra le poing et le frappa. Lenny se cogna à une table basse et tomba au sol en crachant des dents. » (*Ibid.*, p. 180).

⁴⁶⁹ *American Tabloid*, p. 179.

Ruby, impressionné, tergiverse cependant par peur de Littell. Le ton presque badin employé par Bondurant est alors celui du marchandage. Ruby, personnage particulièrement stupide, est lent à réaliser l'importance de la somme qui lui est proposée. Cela ajouté à sa peur de révéler ses informations, il est alors le portrait typique de l'informateur, tel qu'on le retrouve dans de nombreuses œuvres policières⁴⁷¹. Une fois le prix fixé, il révèle ses informations, accompagnées des précautions d'usage :

*Je prends un risque énorme à te raconter tout ça*⁴⁷².

Point d'équilibre de la négociation, Pete Bondurant, jusqu'alors d'une patience surprenante de sa part, scelle le pacte de silence qui unit tout couple informateur/enquêteur d'une menace de mort spectaculaire⁴⁷³.

Les gorges profondes se distinguent de ces informateurs par leur appartenance à un autre milieu que le milieu criminel. Leurs motivations pour parler aux enquêteurs sont généralement désintéressées, et la violence n'a que peu de place dans les négociations : ces informateurs doivent être constamment rassurés par les enquêteurs qui souhaitent les voir se confier davantage. Même les gorges profondes qui ont éventuellement eu des liens avec le monde criminel ne peuvent pas être traitées de la même manière que les informateurs précédemment cités. Nous avons vu que le passif criminel des indicateurs permet le chantage, tandis que de nombreuses gorges profondes peuvent se procurer l'impunité ou la sécurité par leurs propres moyens. Bien qu'il demande protection à l'équipe de Garrison, David Ferrie fait partie des gorges profondes en ce que sa volonté de parler n'est pas liée à l'argent. Lorsqu'il se décide à parler, l'homme est aux abois et semble ne révéler qu'un peu de ce qu'il sait avant d'être abattu. Se sachant condamné, il ne cherche même plus à négocier, et sa démarche le rapproche des autres gorges profondes que nous étudierons ensuite en ce qu'il révèle ce qu'il

470 « Ruby tripota sa chaîne avec étoile de David. Pete écarta cinq doigts sur le tableau de bord. Ruby embrassa l'étoile et prit une profonde inspiration. » (*Ibid.*, p. 355).

471 Citons en exemple de ces négociations où alternent promesses et menaces le plus célèbre d'entre les indicateurs des séries télévisées policières, Huggy-les-bons-Tuyaux, personnage récurrent de la série *Starsky et Hutch*.

472 *American Tabloid*, p. 354.

473 « Pete dégaina son Magnum (...) ouvrit le barillet, en dégagea cinq balles et le fit tourner. (...) Pete lui tira dans la tête. La cote de 5 contre 1 tint bon : le chien percuta une chambre vide. Ruby vira au blanc d'un drap du Klan. –Renseigne-toi autour de toi, dit Pete. Vois ce qu'on a dit de moi. » (*Ibid.*, p. 356).

a vu mais aussi ce qu'il a effectué au sein de l'entreprise criminelle dont il a fait partie. Trop paniqué pour exprimer ses motivations, ces dernières apparaissent dans le croisement des peurs et des regrets de l'ancien agent contractuel :

*(Jim) : De qui avez-vous peur, Dave ? –Tout le monde ! L'Agence. La Pègre. Les Cubains. (...) Je vais mourir ! Je ne sais pas ce qui s'est passé. Tout ce que je voulais au monde, c'était être un prêtre catholique (...) Mais j'avais cette seule, horrible, fatale faiblesse. Ils m'ont défroqué. Et à partir de là j'ai commencé à tout perdre*⁴⁷⁴.

Oliver Stone met en scène les repentirs de Jack Ruby de la même manière, alors que ce dernier tente, au cours des auditions de la commission, de se confier au Juge Warren :

*Je veux dire la vérité, et ensuite quitter ce monde*⁴⁷⁵.

Cette vision de Jack Ruby pétri de remords et comme perdu devant l'importance de ses actes correspond à la vision offerte par Don DeLillo. Personnage instable, il fait partie de ces hommes violents⁴⁷⁶ facilement impressionnables par des hommes plus violents qu'eux qu'affectionne la Pègre, ainsi que nous l'avons vu supra lors de l'épisode de sa négociation avec Bondurant.

Ces divers informateurs se rapprochent un peu de la gorge profonde dans le relatif désintéressement de leur démarche. Toutefois, les véritables gorges profondes agissent par volonté de faire éclater la vérité, pas par peur de la mort ni pour soulager leur conscience. Les plus importantes d'entre elles sont discrètes et demeurent dans l'anonymat, afin de poursuivre leur vie et, éventuellement, leur carrière. Les rendez-vous les plus discrets sont donc de mise dans leur relation avec les enquêteurs.

L'un des lieux de rendez-vous fameux est le parking souterrain dans lequel le plus célèbre de ces informateurs, ayant choisi précisément le sobriquet de « gorge profonde », vint renseigner le journaliste Bob Woodward sur les tenants et aboutissants de l'affaire du Watergate⁴⁷⁷. Se tenant en permanence dans l'ombre, son visage demeure presque

⁴⁷⁴ *JFK*, chapitre 44, 1h 34'52''.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, chapitre 32, 1h 11'33''.

⁴⁷⁶ Beverly, jeune entraîneuse témoin d'une rencontre entre Jack Ruby, David Ferrie et Lee Harvey Oswald, décrit la violence du patron du Carrousel Club : « (...) il jetait les poivrots dehors lui-même, parce qu'il était un genre d'homme à tempérament violent. » (*Ibid.*, chapitre 31, 1h 08'50'').

⁴⁷⁷ *Les Hommes du Président*, 1976, Alan J. Pakula.

impossible à identifier. Il tressaille au moindre signe suspect, lorsqu'une voiture passe à l'improviste, par exemple⁴⁷⁸. On devine chez cet homme l'appartenance aux milieux élevés de la classe politique, tant par le savoir qu'il affirme posséder de ce milieu que par ses manières, élégantes et directes. Il dicte son rythme et ses conditions aux entretiens qu'il accorde à Woodward, éludant les questions d'un simple signe de tête, refusant fermement d'aller plus avant dans ses révélations lorsqu'il l'estime nécessaire. Cette apparente paranoïa ne peut se justifier que par sa proximité avec l'affaire elle-même. Il le laisse entendre, en faisant part d'une anecdote impliquant un des suspects du Watergate⁴⁷⁹. Ses motivations réelles se devinent par le regard qu'il semble porter sur ses collègues, ou sur ceux qu'il connaît assez pour les démasquer :

Écoutez, oubliez les mythes que les médias ont créé autour de la Maison Blanche –La vérité c'est que ces gars ne sont pas très malins, et que les choses sont hors de contrôle⁴⁸⁰.

Plus loin, il justifie ses réticences à se dévoiler lui-même ou à donner des éléments plus concrets :

Je n'aime pas la presse. Je n'aime ni l'inexactitude, ni la superficialité⁴⁸¹.

L'homme serait un officiel de haut rang, suffisamment peu exposé à l'attention publique pour que le journaliste Woodward ne le reconnaisse pas, mais suffisamment important pour savoir presque tout de l'affaire. La relation qu'il entretient avec Woodward relève du jeu : jamais il n'accepte de révéler l'intégralité de ce qu'il sait, mais tient ardemment à mettre l'enquêteur sur la piste. En ce sens il est l'exact opposé de X, l'informateur discret de Jim Garrison, qui ne prétend jamais tout savoir, mais souhaite influencer l'enquête grâce à l'ensemble des informations dont il dispose. Tandis que Gorge Profonde connaît l'ensemble de l'affaire du Watergate, X n'en connaît que des bribes, mais peut, grâce à sa longue expérience professionnelle, deviner les réels tenants et aboutissants de l'assassinat de

478 « Vous avez changé de taxi ? Vous êtes sûr que personne ne vous a suivi ? » (*Ibid.*, chapitre 24, 1h 40'39'').

479 « Une fois, lors d'une fête, il a tenu sa main au-dessus d'une chandelle. Et il l'a laissée là. Il l'a laissée dans le feu jusqu'à ce que sa chair grille. Une femme dans l'assistance a demandé : « C'est quoi l'astuce ? » et il a répondu « L'astuce c'est de s'en moquer. » » (*Ibid.*, chapitre 10, 37'49'').

480 *Ibid.*, chapitre 10, 38'33'').

481 *Ibid.*, chapitre 24, 1h 40'24'').

Kennedy. La nervosité de Gorge Profonde est plus sensible lors du second entretien : il se raidit à l'évocation du nom de Haldeman, le second personnage le plus puissant du pays :

*Vous n'obtiendrez rien de moi sur Haldeman*⁴⁸².

La peur de Gorge Profonde, associée à sa grande connaissance de l'affaire, laisse perplexe quant à ses motivations. Comme nous le verrons, bien qu'extrêmement prudent, X ne manifeste aucune angoisse devant Garrison. Gorge Profonde est très nerveux lorsque Woodward se présente avec retard à leur dernier rendez-vous⁴⁸³. Sa peur peut provenir de son implication dans l'affaire elle-même, ou de sa position. Ses motivations doivent cependant être fortes pour choisir d'informer Woodward en dépit de ses réticences⁴⁸⁴. Au contraire, le militaire fraîchement retraité de la C.I.A. semble décontracté, presque désinvolte et sa manière d'aborder le procureur Garrison n'est pas sans humour :

*Je pourrais vous donner un faux nom, mais je ne le ferai pas. Appelez-moi X*⁴⁸⁵.

De même, il adopte un ton jovial, et un vocabulaire parfois volontairement familier, émaillé de tournures à la mode :

*(...) we were good, very good. Then we got into the Cuban thing. Not so good. (...) stir the shitstorm. (...) Remember, fundamentally people are suckers for truth, and the truth is on your side, 'bubba...*⁴⁸⁶.

L'informateur de Garrison emploie plusieurs niveaux de langage, et notamment des tournures familières (« The Cuban thing », « not so good », « stir the shitstorm »), qui dédramatisent des éléments sombres de son exposés, et témoignent plutôt de son amertume distante que d'une désinvolture. Ce regard faussement amusé est celui du professionnel écœuré d'avoir vu périr des entreprises qu'il a défendues. Enfin, la familiarité avec

482 *Ibid.*, chapitre 24, 1h 39'04''.

483 *Ibid.*, chapitre 28, 2h 01'12''.

484 Alors que cet aspect est volontairement tenu dans l'ombre, signalons qu'à l'heure où nous écrivons, l'identité du véritable Gorge Profonde a été révélée, mais que Bob Woodward avait indiqué jusque là qu'il la révélerait à la mort de son informateur ou à la condition que celui souhaite sortir de l'anonymat. Les spéculations allaient bon train auparavant –certains voyaient même l'ancien Secrétaire d'Etat Henry Kissinger dans ce rôle. (*Bonus* de l'édition DVD du film, Warner Bros, 2001).

485 *JFK*, chapitre 48, 1h 45'49''.

486 « (...) nous étions bons, très bons. Puis nous sommes entrés dans le truc cubain. Pas si bons ». (*Ibid.*, chapitre 48 1h 47'08'') « Remuez la tempête de merde. (...) Souvenez vous, fondamentalement les gens sont gags de la vérité, et la vérité est de votre côté, mon pote. », (*Ibid.*, chapitre 52, 2h 01'16'').

laquelle il clôt l'entretien, appelant Garrison « Bubba », souligne son amusement désabusé : l'homme en sait beaucoup, mais sait également que ses révélations ne pourront probablement pas empêcher la conspiration d'échapper à la justice.

Les deux principales gorges profondes que nous confrontons ici résument chacune la vision de l'auteur de la vérité accessible : entière dans l'un des cas, mais difficile d'accès en raison des réticences de ceux qui ont prêté la main au méfait, et presque impossible à révéler intégralement dans le cas de *JFK*, tant les peurs et les secrets séparent les détenteurs de l'information et les enquêteurs. La manière dont ces deux personnages sont présentés dans le film n'est pas neutre. Alan J. Pakula propose la vision d'un monde souterrain, contrôlant la surface des choses, symbolisée par le point de rendez-vous fixé par Gorge Profonde : des plans très larges verront Woodward s'enfoncer dans les profondeurs du parking en trois étages d'escaliers descendus à pied, après un voyage en taxi ritualisé et marqué par un changement de véhicule obligatoire. On peut également voir une analogie entre le parking souterrain et les Enfers, notamment lors de l'épisode de l'*Odyssée* qui voit Ulysse interroger Tirésias dans l'Hadès⁴⁸⁷ sur son avenir. A l'instar du devin de l'Hadès, Gorge Profonde semble connaître l'essentiel de l'affaire et il ne délivre ses informations que de manière sibylline, forçant le journaliste à poursuivre ses efforts d'investigation :

*Vous pensiez que je vous aiderais sur des points précis ? (il secoue la tête) Je confirmerai ce que vous trouvez, j'essaierai de vous garder sur la bonne piste, mais c'est tout*⁴⁸⁸.

X emploie presque les mêmes termes, mais pas pour les mêmes raisons :

*Je ne peux vous donner que l'arrière-plan, vous devez trouver le premier plan, les petites choses... Continuez à creuser*⁴⁸⁹.

En effet, X a déjà offert à Garrison l'ensemble de ses connaissances et des ses supputations. Il ne peut guère aider plus de son point de vue, et la menace semble réelle :

*Je serais arrêté, et bâillonné, déclaré fou et interné... Peut-être pire. Vous aussi*⁴⁹⁰.

⁴⁸⁷ Homère, *L'Odyssée*, Chants IX et X.

⁴⁸⁸ *Les Hommes du Président*, chapitre 10, 39'08''.

⁴⁸⁹ « I can only give you the background, you've got to find the foreground... Keep digging. », (*JFK*, chapitre 52, 2h 00'06'').

Alors qu'on suppose l'implication personnelle de Gorge Profonde, X se présente comme un témoin éccœuré d'avoir assisté à la machination.

Le processus de création de ces deux personnages est très différent. Alors que le véritable Bob Woodward clame que sa source était une seule personne⁴⁹¹, Oliver Stone reconnaît avoir créé un personnage composite pour sa part, rassemblant des traits de personnages plus ou moins bien considérés⁴⁹². Modifier l'identité, mais aussi rassembler plusieurs personnages en un seul est une pratique courante de l'adaptation pour l'écran, que le matériau d'origine soit fictionnel ou non. L'enjeu en est de clarifier le propos aux yeux du spectateur, de ne pas le perdre au milieu de nombreuses sources. De plus, l'informateur unique acquiert une valeur de sagesse et de connaissance profonde des tenants et aboutissants de l'affaire. Notons que dans les deux œuvres, les motivations des personnages ne sont guère soulignées, et qu'on peut seulement deviner à leur ton qu'ils agissent par amour de la vérité ou dégoût du mensonge.

Leurs révélations sont mises en images en fonction de leur savoir. Alors que Gorge Profonde laisse entendre qu'il connaît presque tout des secrets du président, il demeure dans l'ombre. Son surnom vient de sa position ainsi que l'explique l'un des collaborateurs de Ben Bradlee:

He's on deep background, so... 493.

De même que son visage n'est jamais vu en pleine lumière, ses renseignements sont toujours parcellaires. On peut même avancer que la teneur de ses secrets se confond avec l'ombre du parking souterrain.

490 « I'd be arrested and gagged, declared insane and hospitalized...maybe worse. You too. », (*Ibid.*, chapitre 52, 2h 00'22'').

491 Ce qui suscita nombre de contestations et de polémiques, avant la révélation récente de l'identité de Gorge Profonde, cf. James Mann, *op. cit.*

492 À l'instar de Richard Case Nagell, ou Gary Underhill, le premier ayant contacté Garrison. Les deux furent internés pour troubles psychiatriques, mais aussi du Colonel Fletcher Prouty, dont la crédibilité n'est guère remise en cause. Notons que Stone s'inspire essentiellement de ce dernier pour le personnage interprété par Donald Sutherland, mais que Prouty n'a réellement rencontré Garrison qu'après les faits exposés dans le film. Les témoignages de Nagell et Underhill, moins bien considérés (au point que Garrison refusa d'utiliser celui de Nagell), étaient pourtant ceux d'hommes clamant avoir participé au complot. (commentaire audio du réalisateur de l'édition DVD de *JFK*, chapitre 52, 1h58'03'').

493 « Il est au fond de l'arrière-plan, donc... » *Les Hommes du Président*, chapitre 14, 57'48''.

En revanche, X, bien qu'il choisisse de ne divulguer aucun nom, pas même le sien, ne peut guère avancer que des informations auxquelles presque chacun pourrait avoir accès. La séquence qui le voit intervenir se déroule sur deux niveaux : celui de la narration, du dialogue entre Garrison et son informateur, et celui du récit de X, alimenté d'un montage composite d'images d'archives et fictionnelles. La rencontre a lieu en plein jour, et Oliver Stone filme l'entretien sobrement, alternant des plans larges montrant les deux hommes déambulant devant les plus célèbres monuments de Washington, et les plans américains et rapprochés qui mettent l'accent sur l'une ou l'autre des révélations. Ces dernières sont soulignées par un montage au rythme beaucoup plus rapide, mêlant des images d'archives lorsque celles-ci sont disponibles, et d'autres tournées pour l'occasion afin de compléter la thèse de X. Au cœur de la polémique qui entourera le film avant même son tournage, l'emploi de ces images est compliqué par le double niveau de narration : le récit de X comporte des lacunes, des hypothèses, que les images fictionnelles emplissent à l'occasion. Ainsi en est-il de rencontres entre généraux et hommes d'Etat, dont X suppose à la fois qu'elles ont eu lieu et quelle fût leur teneur⁴⁹⁴. L'une d'entre elles montre le président Lyndon Johnson participant aux débats avec des hommes que l'on a vu précédemment rageant contre Kennedy, et prononçant une phrase terrible :

*Just get me elected, I'll give you your damn war*⁴⁹⁵.

Cette réplique est représentative de l'usage fait par Oliver Stone du matériau historique pour la création de sa fiction. En effet, la phrase a bel et bien été prononcée par Johnson, mais dans des circonstances différentes⁴⁹⁶. La séquence devient donc vraisemblable, à défaut d'être un reflet attesté de la réalité. Dans le cadre même de la fiction, l'emploi de la phrase laisse penser que c'est X qui place ces paroles dans la bouche du président, non par

⁴⁹⁴ *JFK*, chapitre 51, 1h 56'17''.

⁴⁹⁵ « Faites-moi élire, je vous donnerai votre foutue guerre. » (*Ibid.*, chapitre 52, 1h 50'30'').

⁴⁹⁶ Cité par Stanley Karnow, *Vietnam : A History*, p. 326, cité par O. Stone et Z. Sklar, in *JFK, The Book of the film, Op. Cit.*, p. 183. Notons que Karnow laisse entendre que ce type de phrases était volontiers prononcé par Johnson « pour rassurer les huiles avec des promesses qu'il n'avait peut-être jamais l'intention de tenir. ».

supposition, mais peut-être parce qu'il aurait pu entendre Johnson prononcer ces mots, ou les entendre rapporter par un collègue⁴⁹⁷.

5) Au cœur du sous-genre : Les hommes politiques

Le champ politique est à la fois au cœur et à la périphérie des intrigues des oeuvres de notre corpus. D'une part, le sous-ensemble policier-politique traite de la politique en tant que vie de la cité, d'autre part, il dévoile cruellement les zones d'ombre de la politique politicienne. Les hommes politiques de notre corpus sont au pouvoir, ou tentent d'y accéder. Selon le cas, ils se trouvent en position d'exercer un pouvoir différent, et sur des forces différentes. Les hommes politiques qui tentent d'accéder au pouvoir sont confrontés aux difficultés électorales, ainsi qu'aux coups bas de leurs adversaires, que ces derniers soient eux-mêmes des hommes politiques ou non. Ceux qui se trouvent au sommet de l'Etat sont, pour leur part, confrontés aux oppositions diverses, politique, criminelle, voire militaire.

De plus, les hommes politiques de notre corpus sont de deux ordres, que nous avons déjà rencontrés plusieurs fois au cours de notre étude: les vertueux et les corrompus. Les premiers sont fréquemment voués au martyre, tandis que les autres semblent contredire le dicton qui veut que le crime ne paie pas. Au delà de cette dichotomie, on peut percevoir dans les portraits d'hommes politiques du sous-ensemble policier-politique la nostalgie d'espoirs politiques opposée à la lucidité presque cynique de la vision du monde proposée par les auteurs. De même que nous avons pu voir que le dénouement de certaines intrigues tendait à plonger le public dans la perplexité, voire à le révolter, les portraits de certains hommes politiques sont des plus modalisés, et cette modalisation a pour but et effet d'impliquer émotionnellement le public dans le champ politique.

⁴⁹⁷ X se présente comme un membre de haut rang des services de renseignement américains, en contact régulier avec Allen Dulles : « Et je connaissais très bien Allen Dulles. Je l'ai briefé chez lui plusieurs fois. » (*JFK*, chapitre 51, 1h 52'28'').

5-1) Des martyrs : le Docteur et John Kennedy

Le Docteur, également appelé le Député, dans le film de Costa-Gavras, est une figure politique hautement représentative de certains de ces personnages. Son destin est tragique, mais sa présentation est remarquablement orchestrée pour préparer émotionnellement le public à son assassinat. Dès son arrivée à l'aéroport, Costa-Gavras laisse entendre les conversations des badauds qui le voient retrouver ses amis et collaborateurs :

*Tu as vu? -Oui*⁴⁹⁸.

Ce procédé sera réutilisé par le cinéaste lors de la manifestation, pour mettre en évidence l'importance politique du Député, alors que le journaliste, comme les deux jeunes gens de l'aéroport, se poussent du coude⁴⁹⁹. Cette première apparition à l'aéroport ne laisse pas entendre les conversations qui se tiennent déjà entre les amis politiques, mais permet de découvrir un homme chaleureux avec ses amis, et prêt à répondre aux sollicitations des gens du peuple. On le voit ainsi serrer la main de bonne grâce d'un employé de l'aéroport qui l'a reconnu, et lui tapoter affectueusement la joue, un grand sourire aux lèvres⁵⁰⁰.

Le charisme du personnage est également souligné par le changement d'attitude de son comité d'accueil: divisés et tendus avant son arrivés, ils oublient instantanément leurs querelles tandis que le Docteur prend la direction des opérations. Il choisit lui-même d'aller rencontrer le Colonel, contrairement à l'ordre du programme qu'avaient préparé ses amis⁵⁰¹. De même, il refuse les recommandations protectrices de ces mêmes amis, lorsque ces derniers font mention des menaces de mort qui ont été proférées contre lui⁵⁰², ainsi que lorsque la manifestation bat son plein, et que les provocations se multiplient. Son autorité n'est jamais

⁴⁹⁸ Z, chapitre 4, 11'56''.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, chapitre 5, 21'15''.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, chapitre 4, 11'50''.

⁵⁰¹ *Ibid.*, chapitre 4, 12'38''.

⁵⁰² *Ibid.*, chapitre 4, 12'52''.

remise en question par ses amis, et il la manifeste d'un ton définitif mais jamais agressif, comme lorsqu'il coupe Manuel, échauffé par la tension de la manifestation :

*Tu ne crois pas que tu vas un peu trop loin? Pour quelques imbéciles qui ne savent même pas ce qu'ils disent?*⁵⁰³.

Enfin, le courage physique ne lui manque pas, lorsqu'il repousse des provocateurs par le simple regard qu'il leur lance⁵⁰⁴, tandis qu'il fend une foule hostile qui se fait silencieuse sur son passage, à part quelques invectives que l'on devine venir de loin de lui⁵⁰⁵. Bien qu'admirable, cette attitude, pleine de confiance, est particulièrement risquée dans le contexte que le spectateur connaît mieux que le personnage lui-même. Ce dernier n'est arrivé qu'en cours de journée, tandis que le public a pu découvrir les nombreux incidents qui ont émaillé ladite journée, des bagarres de rues aux menaces de mort proférées contre le docteur, en passant par le discours annonciateur du Général. Le décalage entre la connaissance des risques réels du public et la confiance manifestée par le Docteur confère une aura héroïque à ce dernier, qui se convertit en aura de martyr lors de son assassinat. La musique, dramatique et émouvante, qui est adjointe aux images, lors de la reconstitution de l'événement via le récit de Manuel⁵⁰⁶, permet d'insister sur cet aspect du personnage. Cet extrait musical est d'ailleurs orchestral, tandis que l'essentiel du reste de la musique est composé de pièces de Milis Théodorakis, aux sonorités plus proches des instruments traditionnels grecs. Cette rupture stylistique dans la bande sonore souligne encore l'aspect dramatique du récit de l'avocat. De fait, si l'on peut taxer le film de Costa-Gavras de partialité en raison de son engagement politique du côté des partisans du député Lambrakis, dont le personnage du Docteur est directement inspiré, cette peinture du personnage et de son destin reflète, par sa modalisation, l'attachement et le désarroi de ceux qui le suivaient. De plus, les circonstances objectivement condamnables de son élimination, le portrait du personnage ne peut guère apparaître comme une tentative d'embellir la réalité : son image de martyr vient plus du contraste entre sa mort brutale et la sympathie qu'il dégage que de sa seule personnalité. Dans

⁵⁰³ *Ibid.*, chapitre 5, 22'06''.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, chapitre 8, 31'14''.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, chapitre 6, 22'57''.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, chapitre 18, 1h 44'39''.

ce sens, Costa-Gavras prend soin de montrer quelque faiblesse de son personnage, notamment à l'endroit des femmes. À peine arrivé en ville, le Docteur s'égare dans la contemplation d'une jeune vendeuse, qui occasionne un flash-back le montrant surpris par sa femme dans une situation compromettante avec une patiente⁵⁰⁷. De ce fait, on ne peut accuser le réalisateur de faire une apologie aveugle du personnage. En revanche, la brutalité de ses assassins en apparaît d'autant moins supportable, et la sympathie suscitée par le député, d'autant plus grande.

John Fitzgerald Kennedy, dans le film d'Oliver Stone du moins, bénéficie de la même présentation, quoique nettement moins développée. La raison principale de cette brièveté de la présentation tient notamment au fait que les circonstances qui ont précédé la mort du président sont nettement plus connues que celles qui entourent la mort de Lambrakis, les trois décennies séparant l'événement du film y contribuant également. De plus, la différence structurelle essentielle entre les deux films permet à Oliver Stone de se cantonner à un prologue constitué d'images d'archives et de fragments de discours. En effet, *Z* commence avant l'assassinat du Député, alors que *JFK* débute par les coups de feu fatals. Le prologue sert à la fois à présenter le président et à rappeler l'ensemble du contexte historique qui entoure, voire conduit, à son assassinat. Des procédés comparables à ceux de *Z* sont employés pour souligner les aspects positifs du président, ainsi que pour montrer sa popularité. On voit ainsi plusieurs personnages regretter sa mort, sur un plan politique, à l'instar de la bonne des Garrison, qui évoque ce que Kennedy avait fait pour les Noirs⁵⁰⁸. De même, la conversation, entre le Sénateur Long et Jim Garrison, qui fait naître l'obsession de ce dernier pour l'assassinat, débute par l'évocation de la mémoire du président défunt, dont on pense qu'il aurait fait évoluer les affaires américaines d'une manière plus satisfaisante⁵⁰⁹. Ce dernier élément constitue le pivot de la thèse d'Oliver Stone, selon qui la mort du président Kennedy a été organisée, entre autres, parce que ce dernier était sur le point de retirer les troupes du Vietnam et de mettre fin à la guerre. Dès lors, la figure martyre du président s'esquisse moins

⁵⁰⁷ *Ibid.*, chapitre 4, 14'54''.

⁵⁰⁸ *JFK*, chapitre 9, 14'40''.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, chapitre 13, 23'46''.

à partir de sa politique et de ce qu'il n'eut pas le temps d'accomplir, des regrets qu'il laissa, que de sa personnalité. On peut voir ici une volonté de la part d'Oliver Stone de laisser de côté les aspects moins flatteurs de John Kennedy, soit pour ne pas ternir son image, soit pour éviter une dispersion de l'attention du public, soit parce que l'auteur considère que la vie privée du président n'eut aucune incidence sur sa politique. Quelle qu'en soit la raison, cette discrétion de la part de Stone diverge de la démarche de Costa-Gavras, qui n'hésitait pas à montrer le Député soumis aux mêmes tentations que Kennedy, célèbre pour ses frasques sexuelles.

La plaidoirie de Garrison, en revanche, est particulièrement chargée de références à Kennedy. Le procureur tente de persuader le jury de condamner Clay Shaw au moins autant au nom du président défunt qu'en raison des faits présentés. La plus remarquable des comparaisons est celle qu'il fait entre Kennedy et le fantôme de *Hamlet* :

*Nous sommes tous les enfants d'un père mort, dont les assassins sont encore au pouvoir*⁵¹⁰.

La plaidoirie est un exercice qui se prête à l'emphase, mais dans le cadre du film, il s'agit bien de redorer encore le blason du président assassiné. Reprenant sans la nommer la comparaison en vogue à l'époque entre l'administration Kennedy et les Chevaliers de la Table Ronde, déjà évoquée avec mépris par Guy Bannister au début du film⁵¹¹, Garrison enjoint les jurés de ne pas « oublier (leur) roi mourant. »⁵¹². Cette promotion du président au rang de roi, dans un pays foncièrement républicain, est une manière de transcender les anciennes divergences philosophiques sur lesquelles se sont fondés les Etats-Unis pour donner une image presque sainte au président assassiné.

5-2) Des héros ridicules: John Kennedy et Dieudonné N'Gustro

⁵¹⁰ *Ibid.*, chapitre 80, 3h 00'48''.

⁵¹¹ « Camelot en mille morceaux... Je bois à cela! » (*JFK*, chapitre 6, 10'47'').

⁵¹² « Do not forget your dying king. », (*Ibid.*, chapitre 84, 3h 07'17'').

James Ellroy, au contraire d'Oliver Stone, choisit d'enfoncer le coin de la sexualité du président Kennedy. Écrit quelques années avant l'affaire Clinton-Lewinsky, *American Tabloid* n'en comporte pas moins, en filigrane, une charge contre le président Clinton, en poste à l'époque de l'écriture et de la parution du roman. L'auteur l'annonce d'ailleurs dans son avant-propos :

*La véritable trinité de Camelot était: de la Gueule, de la Poigne et de la Fesse. Jack Kennedy a été l'homme de paille mythologique d'une tranche de notre histoire particulièrement juteuse. Il avait du bagou, il dégoisait des conneries et arborait une coupe de cheveux classe internationale. C'était le Bill Clinton de son époque, moins l'œil espion des médias envahissants et quelques poignées de lard*⁵¹³.

Cette virulence peut sembler démesurée du point de vue français, mais on sait comme les scandales sexuels ont pu peser sur la politique américaine. James Ellroy semble vouloir faire œuvre de moraliste à l'égard du président Kennedy en tentant de « déloger son urne funéraire de son piédestal ». ⁵¹⁴. De fait, il n'aura de cesse de présenter le futur président comme un véritable homme à femmes, séducteur impénitent, toujours à l'affût d'une nouvelle rencontre. Dès leur première rencontre, le futur président ne cherche même pas à cacher ce trait de personnalité à Kemper Boyd :

*Un homme avec mes aspirations se doit d'être lucide quant à d'éventuels embrouillaminis. (...) (Boyd) -Je connais bon nombre de femmes qui connaissent la manière de tenir les choses bien débrouillées. Kennedy sourit et fit avancer Kemper sous la pluie. - Allons prendre un verre, et nous pourrions en discuter. J'ai une heure à tuer avant de retrouver mon épouse*⁵¹⁵.

Ellroy accumule les moqueries à l'endroit du futur président dans sa caractérisation, mais cette caractérisation est elle-même modalisée, puisque ces divers surnoms lui sont attribués par d'autres personnages, qui ont généralement de bons motifs pour le détester. Ainsi en est-il de Bondurant, dont la petite amie Gail Hendee a été l'une des maîtresses de John

⁵¹³ *American Tabloid*, p. 9.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁵¹⁵ *American Tabloid*, p. 45.

Kennedy. L'homme de main qualifie John Kennedy de « Jack-les-Deux-Minutes »⁵¹⁶, puis de « Jack-Dos-Cassé »⁵¹⁷, et évoque son « braiment bostonien »⁵¹⁸.

Les descriptions de John Kennedy ne sont guère plus tendres du côté de ses ennemis plus hauts placés. Ainsi J. Edgar Hoover le décrit-il :

*Jack Kennedy est un playboy libéral desséché, avec les convictions morales d'un chien de meute renifleur d'entre-deux*⁵¹⁹.

Refusant le mythe qui nimbe le souvenir de Kennedy, Ellroy fait ainsi la part belle aux opinions divergentes, moins entendues depuis l'assassinat. Il recrée ainsi l'ambiance politique de l'époque, faite d'oppositions et de soutiens au futur président. Cependant, il ne prive pas Kennedy de toute prestance. Par le regard de Kemper Boyd, le personnage le plus admiratif du futur président, Ellroy donne une description de Kennedy gagnant en dimension politique⁵²⁰. Il s'agit à la fois de concéder à Kennedy sa dimension historique indéniable, mais aussi de montrer Boyd au commencement d'une admiration qui sera déçue à proportion lorsqu'il apprendra le peu d'estime que Kennedy lui porte en réalité⁵²¹.

Le même jeu complexe de portrait modalisé par des crapules sert à Jean-Patrick Manchette pour décrire N'Gustro, leader tiers-mondiste martyr. La description physique de N'Gustro est presque absente du roman, tout juste Butron note-t-il que le Zimbabwe porte « un costume blanc tout blanc »⁵²². En revanche, c'est par le biais d'un petit événement que le personnage est campé. Alors qu'il a donné une conférence de presse courageuse, osant

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 88.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 367.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 88.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 33.

⁵²⁰ « (...) il avait surpris Jack au milieu d'une transformation. Jack était debout sur la plage, seul. Il répétait sa *persona* publique à haute voix. (...) Jack passa de presque grand à grand. Il perdit de son braiment, sa voix se prit à gronder. Sa gestuelle en coups de poignard touchait des cibles qu'il avait ratées jusque-là. Jack riait, Jack penchait la tête de côté pour écouter. Jack résumait de main de maître la Russie, les droits civiques, la course à l'espace, Cuba, le catholicisme, l'image de jeunesse qu'il projetait, Richard Nixon, réactionnaire bon à rien plein de duplicité inadapté à la conduite de la plus grande nation de la terre en des temps périlleux. Il avait l'air héroïque. De revendiquer ainsi l'instant le vidait de tout ce qui restait de gamin en lui. L'assurance, la maîtrise de soi étaient toujours là. Il avait reporté sa revendication à longue échéance, jusqu'à ce qu'elle fût à même de lui offrir le monde. Jack savait qu'il allait gagner. Kemper savait qu'il incarnerait la grandeur avec la force d'une énigme soudain chargée de la capacité de prendre forme. Cette nouvelle liberté ferait que les gens allaient l'adorer. » (*Ibid.*, p. 362-363).

⁵²¹ *Ibid.*, p. 657-658.

⁵²² *L'Affaire N'Gustro*, p. 152.

s'affronter à des journalistes hostiles, et à des thèmes sensibles⁵²³, ce que Butron a apprécié⁵²⁴, le Zimbabwite se discrédite aux yeux du narrateur en se lançant dans la déclamation d'un poème improvisé, et introduit de manière fort prétentieuse :

Je ne sais si ce sera un poème, dit-il, ou de simples paroles. Ce sera peut-être, que sais-je, un acte? ⁵²⁵.

Cette irruption d'art engagé est tournée en ridicule par le contexte dans lequel elle intervient: alors que le temps est particulièrement chaud, l'Amiral a souhaité faire un feu de cheminée :

*(...) il est très fier de sa baraque, mais pour lui la touche finale n'y est pas, à ce délicieux bâtiment, si ça ne flambe pas haut et clair dans l'âtre européen, sous les poutres apparentes. Pauvre négro exotiste*⁵²⁶.

Le poème lui-même semble sidérer le narrateur, qui n'ajoute rien à la déclamation :

*Voilà, ça y est, il a fini. Ovation*⁵²⁷.

Le poème de N'Gustro est truffé d'effets stylistiques des plus discutables, tels que la répétition, dont il abuse : « Jusqu'à aujourd'hui...Et aujourd'hui et aujourd'hui et encore aujourd'hui... »⁵²⁸, ou encore de certaines associations comiques : « Nous ferons le court-bouillon des peuples! »⁵²⁹. Le but de ce happening est à l'évidence de ridiculiser le personnage, de ternir son aura. Jusqu'alors, le lecteur a à peine entendu évoquer le nom du leader de l'opposition zimbabwite, mais le contexte de parution du roman lui accorde un crédit de sympathie important, en raison du nombre de martyrs répondant au même profil dans l'actualité. N'Gustro est tourné en dérision dans l'œil de Butron, mais également pour le public, qui considère les propos audacieux de N'Gustro face à la presse d'un autre point de vue. On reconnaîtra dans cette ironie de l'auteur une trace de son engagement situationniste,

⁵²³ Il évoque le modèle de « socialisme zimbabwite » (*ibid.*, p. 154) qu'il souhaite développer, dégagé des influences d'autres pays.

⁵²⁴ « Moi, j'aime assez dans le genre. Le genre fumier. » (*Ibid.*, p. 154).

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 158.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 157.

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 158.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 159.

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 159.

qui lui rend difficile la fascination pour un homme politique. La dérision de ce passage tend à démontrer le dérisoire de la situation générale. Elle est à rapprocher de la sortie de Defeckmann :

*Il n'a pas l'air hors de lui pour un rond. Il a fait ça comme un numéro de cirque, le journaliste de droite qui se met en colère. Un personnage qu'il doit cultiver. Son affaire. Chacun gagne son bifteck comme il peut*⁵³⁰.

La narration du roman, focalisée de manière interne et du point de vue d'une crapule antipathique, ou suivant les interprétations des assassins de N'Gustro, est inconfortable et provocatrice, en ce qu'elle est toujours fortement modalisée, et à l'encontre même du public de Jean-Patrick Manchette, considéré comme un auteur de gauche. Toutefois, dans ce passage, il se démarque d'autres tendances de la gauche française de son époque, en n'hésitant pas à montrer les ridicules d'un personnage admirable. On peut voir se dessiner ici une distinction entre un sous-ensemble policier politique pessimiste jusqu'au nihilisme et un autre pessimiste mais pariant sur l'éthique. En effet, Manchette oriente son œuvre dans la première direction en décrivant un monde peuplé de corrompus et de naïfs, mais dans lequel l'action seule des premiers compte.

Quelques autres figures politiques sont ridiculisées dans notre corpus, mais de manière plus anecdotiques. C'est le cas de Pradis, élu toulousain, dans *Meurtres pour Mémoire*. Le maire-adjoint à l'Information n'est qu'un personnage secondaire, qui n'apparaît qu'occasionnellement pour tenir le rôle traditionnel de l' élu face au policier, c'est-à-dire exiger des résultats sans tenir compte des difficultés de la procédure policière. Le personnage est ridiculisé autant sans sa personne que dans son discours. Sa description physique se résume à un trait, particulièrement embarrassant :

*Il suait à grosses gouttes. Des relents de transpiration m'arrivaient aux narines en effluves âcres. Je respirai par saccades pour atténuer l'agression olfactive*⁵³¹.

Cette tendance à la transpiration donne de lui l'image d'un personnage angoissé et inadapté au climat relativement chaud de la ville de Toulouse, à la fois incapable de maîtriser

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 155.

⁵³¹ *Meurtres pour Mémoire*, p. 59.

les événements et de s'y adapter. De fait, c'est un homme paniqué et débordé par l'actualité qui s'adresse à l'inspecteur Cadin. Son discours, qui inclut une large part d'historique des faits divers de la politique toulousaine, se conclut par une requête absurde. En effet, alors que Cadin avance qu'il « est préférable de laisser des plaisantins en liberté plutôt qu'un assassin »⁵³², Pradis réplique :

*Monsieur l'Inspecteur, je ne suis pas de votre avis. Faites patienter votre meurtrier, il ne demande pas mieux, mais empêchez-les de nuire. Ils essaient de nous déstabiliser, il y va de la démocratie*⁵³³.

On pourra voir une allusion pour le moins ironique à certains courants de pensée présents dans le Néo-Polar dans le fait que lesdits plaisantins soient identifiés comme des Situationnistes, dans la mesure où Jean-Patrick Manchette partageait lui-même les idées des Situationnistes. Il ne faut toutefois pas négliger que les actions des Situationnistes, à l'époque de la rédaction du roman de Didier Daeninckx, étaient encore spectaculaires, et que d'aucuns les rapprochaient volontiers de certains mouvements armés, tel Action Directe en France⁵³⁴. Cependant, le ridicule évident de Pradis désamorce toute inquiétude, et le canular ne peut qu'apparaître comme inoffensif lorsqu'il est présenté par l'adjoint.

Relégué au rang de second rôle de l'intrigue, Lyndon Baines Johnson occupe une place importante dans la conspiration telle que Garrison la représente. Le successeur de John Kennedy n'apparaît que dans les images qui illustrent et soulignent les révélations de X⁵³⁵. C'est toutefois suffisant pour lui donner l'image d'un personnage faible, puisque prêt à toute compromission pour accéder au pouvoir. Oliver Stone lui fait ainsi dire : « Faites-moi élire, je vous donnerai votre foutue guerre. »⁵³⁶ à un groupe de militaires et de conseillers manifestement satisfaits. Il est à noter que cette réplique, aux dires d'Oliver Stone, sont ceux de Lyndon Johnson⁵³⁷. Unique personnage politique d'envergure à être interprété par un

⁵³² *Ibid.*, p. 61.

⁵³³ *Ibid.*, p. 61.

⁵³⁴ Laurent Chollet, *La Révolution ou le terrorisme, in Les Situationnistes, L'Utopie incarnée*, Découvertes/Gallimard, 2004, p. 80.

⁵³⁵ *JFK*, chapitre 52, 1h 57'36''.

⁵³⁶ « Faites-moi élire, je vous donnerai votre foutue guerre. » (*Ibid.*, chapitre 52, 1h 59'37'').

⁵³⁷ Commentaire du réalisateur, (*Ibid.*, chapitre 52, 1h 59'37'')

acteur dans le film d'Oliver Stone, il semble soumis au groupe d'hommes de l'ombre avec lequel il converse. Ce groupe est très agressif en paroles, et on peut supposer qu'il s'agit de conseillers mécontents, de membres de l'appareil d'état mis progressivement à l'écart par l'administration Kennedy. La présence du vice-président parmi eux est à elle seule un très mauvais signe politique, puisqu'elle donne de l'importance à ces mécontents en leur prêtant une oreille prestigieuse. Renchérissant sur les critiques concernant le président, Johnson apparaît comme l'homme de paille idéal de ces hommes qui contrôlent plus les rouages du pouvoir politique que les présidents eux-mêmes :

*Je veux qu'on surveille McNamara, comme une mouche sur de la merde! Qui contrôle McNamara contrôle Kennedy*⁵³⁸.

Avec une telle attitude envers le président qu'il est censé servir, rien d'étonnant à voir Lyndon Johnson mis violemment en cause par Stone, par le biais de son héros. Jim Garrison l'accusera à plusieurs reprises d'être le principal bénéficiaire de la conspiration, « attendant dans les coulisses ». Le cas de Lyndon Johnson est d'importance dans notre corpus, car il est le seul personnage politique, interprété par un acteur, mêlé à une conspiration et mis en accusation, nommément, comme tel. Toutefois, son importance réelle est minimisée. Jamais on ne le verra souhaiter la mort de son prédécesseur, ni prêter la main concrètement à la conspiration, si bien qu'on peut le mettre sur le même plan que la plupart des hommes politiques de notre corpus: hormis les martyrs, qui meurent pour avoir voulu changer le monde politique sans transiger, les hommes politiques sont aux ordres et prêts à se soumettre aux intérêts occultes les plus sinistres.

On peut donc considérer que l'homme politique, dans le sous-ensemble policier-politique, est à la fois au centre de l'action et relégué au rang d'accessoire. Thématiquement, il est incontournable, notamment lorsqu'il s'agit de mettre en scène les destins tragiques de certains. Dépeint comme un martyr ou un personnage crapuleux, qu'il soit assassiné en pleine gloire ou qu'il soit prêt à tout pour accéder au pouvoir, il n'en reste pas moins, au niveau narratif, un personnage secondaire, cible ou source de nombreuses sous-intrigues, mais jamais acteur principal des événements qui l'entourent. Le cas du député de Z sort un peu de ce cas

⁵³⁸ *Ibid.*, chapitre 52, 1h 57'34''.

général, en ce qu'il n'est pas ballotté par l'Histoire, même s'il est broyé par une machination. En ce sens, le sous-ensemble policier-politique propose une vision désenchantée de la politique. En effet, même installé au plus haut poste de responsabilité, l'homme politique n'a qu'une liberté d'action limitée, et son destin dépend de forces supérieures et cachées. Cette dimension presque dérisoire de l'homme politique et de son action réduit d'autant plus l'efficacité du héros du sous-ensemble policier-politique, qu'il s'agisse d'un enquêteur ou d'un criminel. L'homme politique, individu comme un autre, ne peut rien contre la marche de l'histoire, et son destin individuel ne peut qu'à peine servir de source d'inspiration pour d'autres individus, comme le suggère l'emploi de la lettre « Z » en guise de titre pour le film de Costa-Gavras, signifiant, comme l'ultime phrase du film le rappelle, « Il est vivant » en grec ancien⁵³⁹. Cette vision, d'inspiration marxiste, est courante dans le roman policier de gauche, majoritaire en France à partir des années de l'après-mai 68, mais il est intéressant de la retrouver chez Ellroy, développée et adaptée au contexte historique qu'il traite. En effet, souhaitant « déloger l'urne funéraire de son piédestal »⁵⁴⁰, il remet également en cause l'efficacité de l'action politique individuelle, et représente la marche de l'histoire comme un ensemble d'actions conjuguées. Le roman des Kennedy qu'il écrit contribue donc à la fois à relativiser l'importance du clan Kennedy dans l'histoire politique mondiale, mais aussi à réduire l'importance de la sphère politique dans son ensemble.

Le sous-ensemble policier-politique apparaît donc comme un genre particulièrement désabusé quant aux engagements idéologiques, et à toute forme d'action politique. Des terroristes désespérés de *Nada*⁵⁴¹ aux anciens représentants des forces de l'ordre devenus truands d'*American Tabloid*, les hommes et les femmes qui s'engagent dans les événements politiques de leur temps sont tous confrontés au même constat d'échec, voire broyés par les machines qu'ils ont tenté de mettre à nu, à l'instar de Joe Frady⁵⁴², ou de déclencher eux-mêmes, comme Butron. Les hommes politiques, qu'ils soient sujets d'admiration ou de critique, ne sont pas plus importants dans le jeu politique présenté par le sous-ensemble

⁵³⁹ Z, chapitre 22, 2h00'02''.

⁵⁴⁰ *American Tabloid*, p. 9.

⁵⁴¹ Jean-Patrick Manchette, 1972, Folio Policier, 1999 pour la réédition.

⁵⁴² À *Cause d'un Assassinat*, *op.cit.*

policier-politique. Ramenés à la dimension d'êtres humains, ils mesurent leur limite face aux forces historiques ou obscures. Le point de divergence entre la vision tolstoïenne de l'histoire, telle que l'auteur l'exposa dans *Guerre et Paix*⁵⁴³, qui ramène les actions individuelles au néant, jusqu'aux décisions de Napoléon durant la campagne de Russie, et le sous-ensemble policier-politique, tient à ce que ce dernier conserve quelques sphères de pouvoir susceptibles d'influer sur les événements: il s'agit des pouvoirs économiques, légaux ou illégaux. Quels que soient leurs visages, s'ils en ont, ces forces représentent les seules autorités capables de modifier, physiquement s'il le faut, les paysages politiques. Des assassinats politiques aux plans d'invasion de pays, ces forces inquiétantes sont représentées, dans le sous-ensemble policier-politique, et dans la période qui nous occupe, de la fin des années soixante au milieu des années quatre-vingt-dix, comme dotées d'une volonté, généralement collective: des consortiums d'hommes d'affaires décident d'assassiner des présidents, des institutions déviantes choisissent d'envahir des pays pour subvenir aux besoins de leur propre population. On peut voir dans cette disparition de l'homme politique une peinture cynique ou lucide de la politique moderne, qui annonce la vision contemporaine de la mondialisation. En effet, le sous-ensemble policier-politique traite encore de volontés politiques, fussent-elles occultes et illégales, tandis que la vision contemporaine de l'économie et de la politique globalisées présente la seconde subordonnée à la première, les deux étant privées des idéaux de la Guerre Froide. En ce sens, le sous-ensemble policier-politique semble un genre temporaire, tant dans ses engagements que dans ses critiques, qui ne peut survivre à la fin de la Guerre Froide et de ses oppositions idéologiques. Ces dernières justifient des stratégies de contrôle et de protection, ainsi qu'un discours manichéen que l'on trouve dans le champ politique réel et dans celui de la fiction. La complexité des enjeux qui ont remplacé ceux de l'opposition entre les deux blocs rend peut-être plus difficile sa traduction fictionnelle dans le genre policier, sauf si le « choc des civilisations », pour reprendre la formule de Samuel Huntington, remplace la tension entre est et ouest⁵⁴⁴.

⁵⁴³ Léon Tolstoï expose sa vision de l'histoire et de sa marche dans l'épilogue du roman. *Guerre et Paix*, volume II, pp. 826 et suivantes, éditions Folio, Gallimard, 1978.

⁵⁴⁴ Certaines œuvres semblent en prendre le chemin, tel le film *Syriana* (Steven Gaghan, 2005).

Conclusion

Le sous-ensemble policier-politique est alimenté par des auteurs, pour l'essentiel, issus d'une époque où la jeunesse a pensé sincèrement changer le monde par le biais de l'action politique. L'engagement personnel de la plupart des auteurs de notre corpus le montre. Même le cas de Jean-Patrick Manchette, situationniste, entre dans cette catégorie, puisque les situationnistes, par leur volonté même de provoquer, de ridiculiser, voire d'anéantir toute politique traditionnelle, faisaient partie du jeu politique, puisqu'ils se situaient par rapport à la politique, et qu'ils rêvaient de changer le monde. Seul « l'anarchiste de droite » James Ellroy semble échapper à la règle, préférant fustiger de l'extérieur les tares et déviations de la société dans laquelle il vit. Ce faisant, toutefois, il ne peut éviter de trahir une opinion, un point de vue critique, et par là-même de participer à la vie de cette société, fût-ce en la condamnant.

Ces auteurs, cependant, portent par le biais de leurs œuvres un regard désenchanté sur l'action politique à laquelle ils croient. Ce désenchantement, qui peut confiner au pessimisme, se retrouve dans la peinture des personnages qui peuplent leurs œuvres. Les héros sont presque tous condamnés à la ruine ou à l'échec de leur action, et les malfaisants triomphent le plus souvent. Cette mise en scène des destinées des personnages, criminels ou enquêteurs, n'est pas nouvelle : le roman noir dit *hardboiled*, déploie volontiers une « narrativité problématique », qui s'écarte en ce sens de la visée consolatoire et lénifiante qu'Umberto Eco jugeait caractéristique du « roman populaire »⁵⁴⁵, pour mieux souligner sa vision pessimiste du monde. La résolution de l'intrigue n'apporte du même coup que la satisfaction éphémère de la connaissance, la justice, pour sa part, reste suspendue. Les enquêteurs, dans le sous-ensemble policier-politique, voient donc souvent leur action réduite à néant par les personnages qu'ils pourchassent. Turner, Garrison, le Juge d'Instruction de Z, Cadin, Ward

⁵⁴⁵ In « Pleurer pour Jenny ? » *De Superman au Surhomme*, pp. 16 à 27, *op. cit.* Eco y distingue deux types de finales pour le roman : l'un, consolatoire, voit l'ordre général rétabli, et laisse le public rassuré après la lecture. C'est le cas du roman populaire, qu'Eco appelle « réformateur ». L'autre est « problématique » : la fin de l'œuvre ne voit pas les méfaits châtiés ni les victimes vengées, et un sentiment d'injustice se dégage en refermant le livre. Eco associe ce type de roman à la révolution, en ce qu'il pousse le lecteur, par le spectacle des injustices impunies, à la révolte, intellectuelle du moins.

Littell, et même Butron, dont la confession est détruite par son assassin, font l'expérience de la prédominance des malfaiteurs sur la justice. De la même manière, tout ceux qui tenteront de donner l'alarme depuis l'intérieur d'une conspiration sont implacablement pourchassés et, à de rares exceptions près, détruits. Dans notre corpus, le docteur Wigand est le seul personnage de ce type à résister avec succès aux attaques de la corporation dont il entend dénoncer les méfaits. Inspiré d'un fait réel, *Révélation*s est un film profondément moral en ce sens, à l'instar de *JFK* -qui tempère finalement l'échec de Garrison en décrivant en intertitres les suites positives de son action-, en ce qu'il tente d'inspirer le public par l'exemple. Le reste des personnages de notre corpus, qu'ils soient des informateurs ou des boucs-émissaires tentant d'alerter le monde sur les agissements en cours, illustrent le rapport de l'individu à la société qui définit le sous-ensemble policier-politique. Il s'agit d'une relation de domination impitoyable, l'individu étant réduit à un instrument au service d'intérêts aveugles, de forces obscures et sans visage, à peine personnifiées par des représentants aussi dépourvus de caractère que possible. Ainsi en est-il du représentant de la Parallax Corporation⁵⁴⁶, d'Atwood, dirigeant renégat de la C.I.A. au visage quelconque et dépourvu de toute personnalité, agent lui-même d'intérêts occultes. De même, les commanditaires de l'assassinat de John Kennedy sont représentés dans l'ombre, une simple voix au téléphone contactant le général Y. Face à ces forces, qu'on n'entrevoit qu'à grand-peine, l'individu ne peut presque rien, que ce soit pour les contrer ou pour les détourner, comme tentent de le faire les héros d'*American Tabloid*, pour leurs intérêts personnels, à l'instar de Boyd et Bondurant, ou par idéalisme, comme Littell. Outre le fatalisme qui teinte ces intrigues, c'est une vision de l'histoire et de la politique qui se dégage des destins individuels des personnages. Fataliste, le sous-ensemble policier-politique l'est par essence, en ce que le genre noir ne voit que rarement le triomphe facile et indiscutable du Bien sur le Mal, ou de la justice sur le crime. Ainsi politisé, et s'épanouissant dans un contexte politique qui multiplie les désillusions, le sous-ensemble policier-politique illustre une vision commune de l'histoire et de la politique, qui voit des forces transcendant et dépassant largement le niveau individuel, une sorte de mouvement historique autonome, devant lequel les dirigeants politiques eux-mêmes restent

⁵⁴⁶ À *Cause d'un Assassinat*, *op.cit.*

impuissants. Il est à noter qu'aucune œuvre de notre corpus ne met en lumière un quelconque but à ce mouvement historique global. Au contraire, la dramatisation occasionnée par la fiction montre les individus agissant au maximum de leur capacité, persuadés de pouvoir écrire l'histoire, ou lui prêtant allégeance avec ce même fatalisme.

Il convient dès lors de s'interroger sur la réception souhaitée par les auteurs du sous-ensemble policier-politique. Genre désespéré, le sous-ensemble policier-politique tente toutefois d'alerter le public, de lui faire prendre conscience de la réalité des événements qu'il accepte passivement. Les visées didactiques de Costa-Gavras, Didier Daeninckx et Oliver Stone, celles, plus polémiques, de Jean-Patrick Manchette, Sydney Pollack et James Ellroy, ne vont pas dans le sens d'une acceptation passive de cette vision de l'histoire et de la politique. En ce sens, le sous-ensemble policier-politique est un genre profondément engagé, non pas nécessairement en faveur d'une idéologie politique, mais dans la vie politique entière.

Le sous-genre que nous étudions se caractérise ainsi selon une réflexion morale, et des visées argumentatives parfois didactiques. Les auteurs souhaitent marquer le public. Pour ce faire, ils emploient, nous l'avons vu, certains éléments ayant fait leurs preuves dans le genre policier : certains personnages-types, ainsi que d'autres, modifiés au gré des nécessités des enjeux spécifiques au sous-ensemble. L'efficacité semble la raison principale pour ce choix. Un enquêteur ou un criminel ont des fonctions aisément discernables dans un récit policier, même si ce récit va faire évoluer ces personnages dans d'autres directions. Cet univers policier, familier pour le public depuis plusieurs décennies, est ainsi réinvesti par la visée argumentative du sous-ensemble policier-politique. Au-delà du confort d'écriture possible, il faut voir, dans le choix d'ancrer les récits dans ce sous-genre, la possibilité d'exploiter des mécanismes structurels très dynamiques. Le suspense caractérise presque toute fiction policière. La peinture d'un fait ou d'un contexte politique à l'aide de cet outil, entre autres, permet de s'adresser au public de manière efficace.

Troisième partie : Eléments de poétique du sous-ensemble policier-politique

Le genre policier présente la particularité d'avoir accouché de quelques structures narratives fameuses, et de les avoir exploitées. Il en va de même pour de nombreux genres et ensembles littéraires et artistiques en général, populaires ou non. De même que la descente de croix est une figure comportant nombre de passages obligés dans l'art pictural, la notion de genre policier s'est construite en partie autour de structures et d'éléments structurels récurrents. La présence d'un certain nombre de ces éléments n'est peut-être pas nécessaire ou suffisante pour déterminer l'appartenance ou non au genre. Elle permet cependant d'établir liens et influences entre les œuvres ou entre certaines œuvres et le genre.

L'intrigue des œuvres du sous-ensemble policier-politique peut toutefois s'avérer d'une grande complexité. L'ensemble des œuvres de notre corpus comporte des similitudes avec les structures les plus courantes du genre policier, mais s'en écartent à l'occasion. La différence principale réside dans la réalité des enjeux de l'intrigue : à la différence d'œuvres policières centrées sur quelques personnages, les œuvres du sous-ensemble que nous étudions mettent en jeu des intérêts nationaux, voire mondiaux. Les forces en présence, nous l'avons évoqué dans notre première partie, sont plus fréquemment des personnages ou des groupes d'individus très puissants mais qui demeurent dans l'ombre. Ils sont les commanditaires des crimes, rarement les exécutants.

L'intrigue de la plupart des œuvres de notre corpus suit cette conception du pouvoir, et ne laisse apparaître les véritables motivations des crimes que tardivement, après de nombreuses péripéties. Le public suit la surface des événements, leur enchaînement, mais ne peut saisir leur logique que lorsque les mobiles en sont révélés. Comparées au reste de la production policière, ces œuvres ne diffèrent qu'à peine, en apparence, puisque le dénouement de l'intrigue conduit fréquemment à reconsidérer l'ensemble des événements développés dans le courant de la narration. Cette gestion des révélations trouve sa source historique dans

l'Antiquité, où Oedipe, si fréquemment cité en modèle originel de l'intrigue policière, découvre le coupable du crime qui entache la Cité de Thèbes en sa propre personne.

Dans le cadre du sous-ensemble policier-politique, il s'agit d'ajouter à ces révélations une dimension politique à l'intrigue narrative. Le coupable peut être démasqué, mais le véritable responsable est impersonnel : il s'agit d'un groupe, d'une puissance ou d'un système politique ou économique entier. La gestion des révélations et du déroulement des intrigues est donc rendue complexe par souci de faire découvrir les véritables responsables par le public, par-delà la mise au jour des éléments de l'intrigue, coupables et mobiles. Il faut donc distinguer l'enchaînement des étapes de l'intrigue pour mettre en lumière l'économie du récit policier-politique et sa gestion des révélations au public. L'enjeu narratif est d'importance, car certaines œuvres de notre corpus choisissent d'articuler le récit en fonction des enjeux cachés de la narration. Les séquences d'exposition des œuvres de notre corpus sont marquées par cette problématique, mais la complexité des enjeux des intrigues apparaît plus saillant lorsqu'il s'agit de nouer les fils de l'intrigue, puis de les dénouer.

Il existe autant de moments où exposer les enjeux cachés de l'intrigue policière que de modèles d'intrigues. En étudiant le spectre que nous avons établi⁵⁴⁷, partant du récit du crime pour aller vers celui d'enquête policière, nous pouvons constater que ce moment ne peut se situer au même endroit pour chacun des modèles. Le récit du crime, nous l'avons évoqué, part d'une situation équilibrée pour mener à la rupture de cet équilibre. Le noeud de l'intrigue est situable à la prise de décision : lorsque le couple adultère du *Facteur sonne toujours deux Fois* décide d'éliminer le mari gênant, l'ensemble des décisions qui seront prises ensuite mèneront ou découleront de cette décision. A l'inverse, le noeud de l'intrigue d'un récit d'enquête est plus difficile à identifier. En effet, ce modèle de récit débute généralement par le crime, ou juste après, et suit l'enquête. La narration est conditionnée par la révélation, sa nature et son apparition dans le récit. Sur le plan des enjeux, seule la vérité met fin à l'intrigue, sauf si l'œuvre emploie la structure de l'enquête sans que le public ignore l'identité des coupables. Le dénouement de *Z*, par exemple, n'est pas un coup de théâtre, puisque le

⁵⁴⁷ Cf. p. 182.

public sait, -si ce n'est de manière sûre, du moins peut-il le présumer fortement-, que le Général et le Colonel sont responsables plus ou moins directement de l'assassinat du Docteur.

Comment comprendre tous les enjeux qui contribuent à nouer l'intrigue d'un récit d'enquête, si la révélation correspond au moment où le public est enfin à égalité de savoir avec les personnages? Nous étudierons certains procédés de la narration, qui consistent notamment à laisser connaître au public des éléments ignorés des enquêteurs. Le déséquilibre se maintiendra alors jusqu'au dénouement, et la révélation devra apporter quelque nouvelle lumière sur les faits déjà connus du public : le rôle réel ou les véritables motivations des criminels, comme c'est le cas dans *Les Trois Jours du Condor*.

Qu'il s'agisse du récit d'enquête ou du récit du crime, les personnages font donc face à des forces qui les dépassent largement. Il avancent à l'aveuglette, ce qui donne l'impression au public que l'intrigue se noue progressivement et constamment. Nous pourrions constater que certaines des œuvres de notre corpus, composées comme de vastes chroniques, commencent *in medias res* pour s'achever dans l'attente d'une suite.

Il convient donc d'adapter les schémas structurels aux réalités du genre policier, qui imposent des rythmes et des structures propres, et bousculent éventuellement les repères établis en matière d'analyse structurelle. Dans le but de lier étroitement les aspects poétiques et ceux de la réception, nous commencerons cette étude des éléments structurels, qui ont une importance cruciale sur la manière dont le public perçoit l'intrigue, par une étude des structures narratives employées par les auteurs. L'économie du récit policier-politique possède ses particularités, et il convient de les mettre en perspective avec les structures que l'on retrouve le plus fréquemment dans le genre policier.

Spectre des structures du sous-ensemble policier-politique

Ainsi, parmi les différentes structures policières, deux modèles fondamentaux peuvent être identifiés : l'enquête et le crime, comme dans les modèles distinguables dans le roman policier. Dans notre corpus, toutefois, il semble qu'aucune des œuvres n'emploie exclusivement l'une ou l'autre structure. En effet, certaines enquêtes n'hésitent pas à mettre en scène des criminels en train d'accomplir leurs méfaits (Z), ou certains romans du crime

montrent l'action parallèle d'enquêteurs ou de représentants de l'ordre qui tentent de s'opposer aux crimes en déroulement (AT, les actions de Robert Kennedy, par exemple). On aboutit à un spectre : en plaçant à une extrémité la structure du policier d'enquête et à l'autre du policier du crime, on obtient la répartition suivante :

<u>JFK</u>	<u>MpM</u>	<u>Z</u>	<u>3JC</u>	<u>AT</u>	<u>ANG</u>
Structure d'enquête				Structure du Crime	

(Abréviations : MpM=Meutres pour Mémoire, 3JC=Les Trois Jours du Condor, AT=American Tabloid, et ANG=L'Affaire N'Gustro)

Dans le cadre du sous-ensemble policier-politique que nous étudions, dans son contexte historique notamment, la réception du genre policier laisse penser que les structures et éléments observés dans nos œuvres en sont issus directement. Les écarts par rapport au genre sont des plus intéressants à étudier en ce qu'ils révèlent des orientations cruciales, qu'il s'agisse d'économie du récit ou de visée idéologique.

Nous étudierons graduellement ce spectre structurel en allant du récit du crime au récit d'enquête, avant de mettre en avant quelques figures structurelles marquantes et propres au sous-ensemble policier-politique.

I. Structure du récit : la charpente d'une argumentation

A. Incipits de récits, entrée en matière politique

1)Le récit du crime

Le récit du crime possède une structure simple, dont les éléments peuvent être complexifiés à l'envi, au gré de la situation de départ choisie ou des métissages structurels potentiels. Cette structure simple est celle que Dostoïevski choisissait déjà pour le début de *Crime et Châtiment* : d'une situation d'équilibre social et légal pour aboutir à un crime, rupture dudit équilibre. Cette structure est récurrente dans l'ensemble du genre policier. Son emploi pour traiter de sujets politiques est significatif : il s'agit pour un auteur de stigmatiser un fait politique et de le présenter comme un crime. Toutefois, plus que nulle part ailleurs peut-être, le jugement moral est suspendu dans le récit du crime, selon les termes de Milan Kundera⁵⁴⁸.

De par le choix de présenter les faits comme des crimes, suivant la structure de ce type de récit, le jugement moral proposé par l'auteur sur l'action est donc présent d'un bout à l'autre et, dans ce contexte autant que dans le cadre d'œuvres suivant des destinées individuelles, l'explication, voire la justification de certains comportements ou événements est nécessairement orientés politiquement. Ce jugement moral est renforcé par un renversement dialectique de la justification des faits : certains personnages, auteurs de ces faits criminels, présentent et justifient leurs actes en proposant de dépasser le débat moral et en se dégageant de la responsabilité historique, les faits étant commandés par la situation. Paradoxalement, le public ne portera son jugement éventuel qu'au travers de sa propre réflexion, après la lecture ou la vision de l'œuvre, si l'on suit en cela l'analyse de Milan Kundera.

Le récit du crime, notamment dans le domaine politique, est donc éminemment problématique à toutes les étapes de sa construction narrative. Il ajoute à la vision d'Umberto Eco du dénouement problématique le jugement moral, non tant des personnages, mais de l'histoire. A cet égard, James Ellroy est l'un des plus symptomatiques représentants de la tendance à mettre en scène l'histoire en termes criminels.

L'une des spécificités du récit du crime est le brouillage des repères moraux mis en jeu par le statut du personnage principal, dont le public sera témoin du crime. Le héros est, plus que jamais, sur le plan moral, un anti-héros. Ce statut autorisera deux ensembles d'évolution

⁵⁴⁸ Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, Éditions Folio/Gallimard, p. 74.

possible du personnage, se répercutant directement sur la structure des œuvres : soit le personnage transgresse la loi pour la première fois, et entre dans le monde criminel en suivant une forme de décadence, soit il est un élément actif et régulier de ce milieu, et l'action le verra éventuellement en sortir ou en manifester une forme de lassitude. N'omettons pas non plus le cas de certains exécutants qui ne manifestent ni remords ni passion, déplaçant le dilemme moral sur le plan d'un réalisme individuel cynique : c'est ce vers quoi Butron semble tendre, lui qui rejoint le milieu criminel et surtout ses méthodes sans autre justification que l'ennui et l'ambition de s'enrichir : « Je ne ferai jamais rien. J'épongerai les gustaves. (...) Je piquerai le fric là où il se trouve : dans le portefeuille des salopes. »⁵⁴⁹ .

Dans l'ensemble de ces cas, la dynamique narrative mène toujours à un climax criminel, et l'œuvre peut s'achever sur la réalisation du crime. La morale peut cependant rester sauve dans de nombreux cas, puisque le crime, malgré sa perpétration, ne récompense que temporairement le coupable : on trouve ainsi des dénouements n'apportant qu'une satisfaction passagère, le châtement intervenant dans la foulée du crime.

Le principal ressort moralement paradoxal du récit du crime est la sympathie inspirée par le criminel. Le paradoxe moral tient en ce que le public suit les méfaits d'un individu ou d'un groupe, et que la progression dramatique et le suspense portent à souhaiter la réussite de l'entreprise. La curiosité du public est entretenue par l'accumulation de péripéties, et le jugement moral s'en trouve suspendu. A cet égard on retrouve le procès fait à *Manon Lescaut*, l'Abbé Prévost se trouvant accusé non seulement de promouvoir l'immoralité en décrivant le parcours de deux personnages bravant nombre d'interdits sociaux, mais encore de tenter d'inspirer la sympathie à leur endroit. La suspension du jugement moral s'effectue simplement du fait du choix d'un personnage principal, auquel le public est libre de s'attacher ou non. La représentation de cette suspension du jugement moral passe également par la structure. Le suspense, nous l'avons évoqué, tient sa place dans l'édifice narratif, ainsi que le choix d'un personnage, la modalisation et la focalisation.

En effet, la focalisation de ce type de structure est souvent multiple : Dans *L'Affaire N'Gustro*, l'introduction est constituée de « Jugements choisis avancés à propos d'Henri

⁵⁴⁹ *L'Affaire N'Gustro*, p. 58.

Butron dans les semaines qui ont suivi son décès »⁵⁵⁰, la conclusion est délivrée par un narrateur extérieur celui-là même qui décrit les agissements du Maréchal Oufiri et du Colonel Jumbo, et des notes de Jacquie Gouin sont insérées à plusieurs reprises dans le récit supposé enregistré sur bande magnétique de Butron⁵⁵¹. Outre la relative incohérence provoquée par l'irruption de ces notes dans un récit divisé strictement, introduction mise à part, entre l'enregistrement de Butron et l'audition de cet enregistrement par Oufiri, on peut voir la valeur polyphonique d'intervention de Jacquie Gouin dans la caractérisation du personnage, notamment en ce qui concerne sa jeunesse:

*Ses professeurs le jugent d'une extrême paresse. Certains font mention de son intelligence; tous, de sa passivité*⁵⁵².

Ces variations de point de vue, toutefois, n'altèrent guère le rapport moral que le lecteur doit entretenir avec le personnage. Il s'agit plus d'apporter des compléments d'information que de nuancer le portrait donné du personnage par lui-même et ses propres actes. En effet, les agissements de Butron, ainsi que les jugements qu'il porte sur eux et la société occupent la majeure partie du roman.

On peut conclure que le roman du crime, dans le sous-ensemble policier-politique, est un modèle structurel propre à développer les ambiguïtés d'une époque et de ceux qui contribuent à en écrire certaines pages, en ce qu'il peut mettre en scène les plus révoltants des personnages, dans le but de susciter la réflexion et l'indignation, mais de manière problématique, dans le public.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 7.

⁵⁵¹ *Ibid.*, pp 20, 26 et 50.

⁵⁵² *Ibid.*, p. 21.

2) Genèses de crimes

Les situations d'équilibre qui marquent le commencement d'un récit du crime sont simples dans les romans ou films noirs classiques déjà cités. Un triangle amoureux se forme en raison de l'ennui de l'un des deux époux, ou un personnage est attiré par l'appât du gain et entraîné dans un projet criminel par d'autres personnages. L'équilibre est généralement rompu rapidement, par une faille d'ordre moral ou psychologique de l'un des personnages, tenté par la transgression. Dans le cadre du sous-ensemble policier-politique, la situation d'équilibre initial est beaucoup plus complexe, et toute relative, en raison des différents niveaux sur lesquels l'intrigue va se dérouler. Les conséquences des actes de personnages d'importance moyenne ou faible se répercuteront sur les sphères politiques les plus élevées. Les séquences d'exposition doivent tenir compte de ces strates multiples du récit. Les barrières sociales sont ainsi mises en valeur.

James Ellroy met le contexte historique au premier plan de son roman dès l'incipit du récit :

Il se piquait toujours aux lueurs de l'écran télé. Des Espingos agitaient des flingues. L'Espingo en chef se cherchait des poux dans la barbe et complotait. Reportage en noir et blanc ; des gugusses de la CBS en treillis de jungle. Un journaliste disait, Cuba, c'est le mauvais ju-ju, les rebelles de Fidel Castro contre l'armée régulière de Fulgencio Batista⁵⁵³.

Nous pouvons constater que l'équilibre est illusoire : l'auteur décrit un délit, en l'occurrence la consommation de drogue et situe l'action simultanément aux troubles de Cuba. Outre leur valeur programmatique –les activités anti-castristes développées par la C.I.A. grâce à Hugues seront co-financées par le trafic de drogue–, ces quelques lignes éclairent sur l'empilement des strates : Bondurant, fantassin du crime, assiste son maître, homme d'affaires puissant, sur fond d'événements historiques. Peu d'autres séquences seront aussi révélatrices, car l'auteur narre le reste de son récit à hauteur d'homme, n'hésitant pas à mêler les

⁵⁵³ *American Tabloid*, p. 13.

personnages réels et fictifs. Il insiste ainsi sur les connexions entre puissants, ainsi qu'entre les puissants et leurs hommes de main. *American Tabloid* s'ouvre sur une scène d'intimité pour le milliardaire Howard Hugues, qui se drogue sans honte devant son homme à tout faire, Pete Bondurant. Leurs relations y sont exposées et les projets de Hugues également :

*J'ai acheté la revue L'Indiscret. (...) Pour dire les choses crûment, je veux être à même de salir les politiciens que je déteste, tout particulièrement les play-boys dissolus comme le sénateur Jack Kennedy, qui pourrait bien être candidat à l'élection présidentielle contre mon bon ami Richard Nixon en 60*⁵⁵⁴.

On peut constater à la lecture de cet extrait que le monde selon Ellroy n'est pas serein avant les événements qu'il va dépeindre. Rappelons pour l'occasion les premiers mots de son avant-propos : « L'Amérique n'a jamais été innocente. »⁵⁵⁵. Le projet s'oppose radicalement à la vision d'Oliver Stone, qui voit la fin d'une époque dans la mort de John Kennedy. *American Tabloid* annonce, via ce prologue, une chronique d'événements menant, entre autres, à l'événement d'importance mondiale que représentera l'assassinat du président.

Le chapitre qui sert d'introduction au personnage de Kemper Boyd est bâti sur le même modèle et permet de confirmer le tissage relationnel des strates du pouvoir. On y voit J. Edgar Hoover présenter la situation politique du moment en des termes à peine plus feutrés que ceux choisis par le milliardaire :

*Les récentes actions des frères Kennedy m'ont déprimé. (...) Jack est un play-boy libéral desséché, avec les convictions morales d'un chien de meute renifleur d'entre-deux*⁵⁵⁶.

Avec un respect et une prudence comparables à ceux manifestés par Bondurant au chapitre précédent, Boyd se place pour devenir l'homme de main de Hoover, généralement sans rien dire, ainsi que les enchaînements de répliques de Hoover le démontrent : l'état d'esprit de l'agent spécial se lit suffisamment :

Kemper se sentit en état d'apesanteur. La limo avançait sur des nuages. –Votre réaction m'enchante, dit Hoover.

⁵⁵⁴ *American Tabloid*, p. 16.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 33.

Ce second chapitre annonce également le type d'actions que le patron du FBI compte entreprendre, et les moyens qu'il pense mettre en œuvre se devinent :

*(...) je veux avoir en ma possession les renseignements nécessaires qui me permettront d'atténuer la politique de dégénérescence égalitariste du garçon, si ce dernier devait réussir.
(...) Je veux que vous infiltriez l'organisation Kennedy.*

La découverte du troisième héros du roman, en train d'espionner sans conviction des militants inoffensifs du Parti Communiste américain, ne contredit pas le ton général annoncé. Les mauvais coups promis par l'auteur dans son avant-propos sont déjà nombreux dans ces trois chapitres introductifs et marquent déjà le rythme du récit, fait d'un assemblage d'intrigues contribuant à « bâtir un nouveau mythe depuis le ruisseau jusqu'aux étoiles ». Les trois chapitres annoncent également le rythme de la narration et la structure du roman : les points de vue sont alternés et exprimés chacun leur tour tout au long de l'intrigue. Cette triple focalisation interne aura des conséquences cruciales sur la modalisation globale de la narration historique.

Le commencement de *L'Affaire N'Gustro*, l'autre roman du crime de notre corpus, est plus complexe : le récit n'est lancé qu'une fois la bande-testament de Butron enclenchée par le Maréchal Oufiri, soit au second chapitre, la troisième séquence narrative si l'on inclut les « Jugements choisis avancés à propos d'Henri Butron dans les semaines qui ont suivi son décès »⁵⁵⁷.

Jean-Patrick Manchette fait démarrer le récit par la mort de son héros, sans donner plus d'explications quant à cette mort. Le prologue violent justifie la narration enlacée avec le déroulement des événements : Butron explique post-mortem les causes des événements consécutifs à sa mort, que le lecteur découvre en contrepoint. Le récit commence par la mort du héros, et l'une des lignes narratives explique cette mort en développant les circonstances passées, l'autre partie se déroule dans les quelques heures suivant cette mort, démontrant au lecteur la véracité du récit exposé sur la bande magnétique. L'incipit du roman annonce, une fois encore, le mode narratif et le déplacement apparent du centre du récit : Butron ne mentionnera l'affaire éponyme que presque incidemment, dans la toute dernière

⁵⁵⁷ *L'Affaire N'Gustro*, p. 7.

partie de son récit, le reste lui étant exclusivement consacré⁵⁵⁸. Toutefois, le narcissisme du narrateur ne masque pas la véritable affaire, il fait du contexte, largement exposé par le biais des jugements énoncés par le narrateur, un élément presque agissant dans le complot autour de l'enlèvement de N'Gustro.

Le commencement du roman se distingue de celui d'*American Tabloid* par la focalisation externe qui ne devient interne que lors du début du récit de Butron. Jusqu'alors, la mort de Butron et la remise de la bande à Oufiri par les assassins sont décrites avec une certaine distance : chaque phrase décrit une action, et les seules impressions, voire les réactions, décrites, sont celles de Butron :

*Sa propre vie le fascine*⁵⁵⁹.

On ne relève qu'un jugement porté sur Butron lors de cette séquence, qui tend à le reléguer au rang d'accessoire :

*Le Blanc (...) jette un coup d'œil à Butron, le juge inoffensif et oblique vers le magnétophone*⁵⁶⁰.

L'alternance des focalisations varie d'une œuvre à l'autre, tant dans le type de focalisation que dans les effets de ces variations. L'intrigue d'*American Tabloid* est toujours décrite du point de vue de l'un ou de l'autre des personnages, ménageant des effets de triple suspense quant aux aboutissements des actions menées par les personnages, ces effets étant encore complexifiés lorsque ces personnages sont ligüés dans le même élan, tel le plan d'assassinat de John Kennedy.

2-1) L'incipit d'une course-poursuite: le générique des *Trois Jours du Condor*

⁵⁵⁸ « Promis, je relate à présent. C'est d'ailleurs mon intérêt. Que ce soit clair. Qu'on sache ce qui s'est passé, et ce par quoi Butron passa. » *L'Affaire N'Gustro*, p. 148.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p.10.

Les Trois Jours du Condor suit une ligne narrative sensiblement complexe, proche de celle de *Z*. Le crime est commis dans le début de la narration, et donne lieu à une enquête. La différence tient à ce que l'assassinat du Député de *Z* intervient beaucoup plus tardivement que le crime qui déclenche l'ensemble de la course-poursuite des *Trois Jours du Condor*.

La contextualisation des *Trois Jours du Condor* s'effectue dès le générique de début, et y expose nombre d'éléments cruciaux pour la compréhension de l'histoire, mais sans s'y attarder et sous le couvert débonnaire de l'entame d'une journée normale, dans une entreprise non moins ordinaire. En effet, la réalité des activités de l'American Literary Historical Society n'apparaît que progressivement, alors que certaines informations sont dispensées au spectateur. Auparavant, hormis les machines sophistiquées exposées au cours du générique de début, les activités des employés semblent anodines et difficilement définissables : tout au plus le spectateur peut-il inférer qu'il s'agit là de bibliothécaires et que les machines servent à faciliter le classement et la gestion des fonds bibliographiques⁵⁶¹.

Les machines occupent les premières images du film, et donnent une clef fondamentale pour la compréhension de l'intrigue. Elles sont chargées d'analyser automatiquement les œuvres et publications diverses de par le monde afin d'y découvrir d'éventuels renseignements cryptés, plans ou modes de communication, et c'est le principe de leur action, mais réalisé par un humain, Turner, qui mettra au jour la conspiration d'Atwood. On peut même avancer que c'est l'esprit dilettante de Turner, associé à son obstination intellectuelle, qui lui permettront d'aboutir à sa conclusion: sans comprendre le code que recèle probablement le roman policier qui l'intrigue, ce sont les conditions de sa publication, l'ensemble de son paratexte et de son contexte qui éveillent l'intérêt :

Un polar qui n'a pas eu de succès... Traduit dans un drôle d'assortiment de langues : turc mais pas français... Arabe mais pas allemand ni russe... Hollandais ! ⁵⁶²

La révélation progressive de la réalité s'effectue au fil des conversations. On apprend d'abord que l'American Literary Historical Society émet des rapports, lorsque le Docteur

⁵⁶¹ Photogrammes n° 13, 14 et 15, Annexes, pp. IX et X.

⁵⁶² « A mystery that didn't sell...translated into an odd assortment of languages...Turkish but not French, arabic but not German nor Russian. Dutch! » (*Les Trois Jours du Condor*, chapitre 2, 5'21'').

Lappe informe Turner qu'aucune réponse n'a été suscitée par l'envoi de son rapport. Toutefois, peu d'éléments classiques de la fiction d'espionnage sont apparus à ce moment du film. Sorti en pleine ère bondienne, *Les Trois Jours du Condor* n'emprunte que peu de choses à l'univers du fameux agent secret. Le docteur Lappe emprunte un peu de la silhouette, de l'âge et de la prestance de Q, le supérieur de James Bond. La technologie est présente au premier plan du générique. Toutefois, l'état d'esprit qui règne au sein de la pseudo société d'histoire littéraire semble plus estudiantine que sérieuse : les plaisanteries fusent, les « colles » posées aux collègues, comme celle de la balle de glace résolue par Turner⁵⁶³, et l'on découvre des agents de la C.I.A. travaillant en tenue décontractée, l'un des collègues de Turner arborant une visière de chef de gare.

Un nouvel indice est distillé au public lorsque le docteur Lappe, retrouvant Turner au rez-de-chaussée du bâtiment, s'indigne du fait que l'un des employés de la société ait fait une demande de recherches à un « Q.G. du Golfe Persique », sans respecter la voie hiérarchique⁵⁶⁴. A cet instant, l'attention du public peut encore être distraite par le ton désinvolte employé par Turner pour répondre à son chef, et ne faire que peu de cas de l'information. Toutefois, cette dernière est d'importance : le seul terme de Q.G. (« *command* »⁵⁶⁵) suppose une organisation de type militaire, car il est exclu que le docteur Lappe emploie l'expression avec une nuance humoristique. De plus, le Golfe Persique évoque inévitablement, à partir des années soixante-dix au moins, des relations géopolitiques complexes. Le personnage du docteur Lappe change alors sensiblement dans le regard du spectateur : il passe de l'aimable vieillard un peu dépassé par la désinvolture de ses employés de bibliothèque à chef de service de renseignement.

Enfin, la dernière information donnée au public achève d'explicitier la situation : le docteur Lappe fait allusion au Q.G. de Langley⁵⁶⁶, siège connu de la C.I.A., pour faire savoir à Turner que la réponse à son rapport est négative et que ses hypothèses ne sont pas

⁵⁶³ « Dick Tracy! Un détective très sous-estimé. », proclame Turner à ses collègues sceptiques quant à son hypothèse (*Ibid.*, chapitre 2, 6'30'').

⁵⁶⁴ (*Ibid.*, chapitre 2, 6'55'').

⁵⁶⁵ Le terme désigne un commandement, ici une antenne locale de la C.I.A..

⁵⁶⁶ Le terme employé est cette fois « *H.Q.* », soit *headquarters*, littéralement « quartier général ».

confirmées. Le public averti peut comprendre, bien que le nom de la célèbre agence n'ait toujours pas été cité, de quoi l'American Literary Historical Society s'occupe réellement. Les premiers plans, ainsi que les activités apparemment anodines montrées depuis le début du film prennent un autre sens, de la même manière que le docteur Lappe a changé de statut en mentionnant le Q.G. du Golfe Persique. La conversation entre Turner et le docteur Lappe achève de dissiper les doutes, lorsque Turner confesse que le devoir de réserve draconien qu'il doit observer dans sa vie privée lui pèse :

*Il se trouve que je fais confiance à quelques personnes*⁵⁶⁷.

La réciprocité de cette confiance est rendue factice par le devoir de réserve. Le dynamisme lié au manque d'enthousiasme de Turner laissent apercevoir un être en devenir, regrettant le choix qu'il a fait de s'engager dans la voie sombre de l'espionnage.

Ce portrait esquissé de Turner, croisé avec la révélation progressive de la manière de travailler de la C.I.A., offre une vision originale pour l'époque de la manière dont les organismes de renseignements travaillent : loin de l'esprit militaire, l'agence ressemble à une petite entreprise, succursale bon enfant d'une entreprise plus importante. Tous les employés se connaissent, et connaissent les manies des uns et des autres : le docteur Lappe peste contre les retards de certains de ses subordonnés, Turner et Heidegger⁵⁶⁸, Turner connaît les habitudes alimentaires de chaque employé⁵⁶⁹. L'atmosphère légère qui semble émaner de l'officine de la C.I.A. trouvera son écho dans les dernières paroles de Higgins :

*Nous n'avons pas de plans. Nous avons des jeux*⁵⁷⁰.

Dès la séquence d'ouverture, l'ensemble des éléments qui composent la vision de la C.I.A. et du cynisme caractérisant sa manière d'agir sont exposés aux yeux du public : la technologie y côtoie l'intuition et la culture générale, et la discrétion n'empêche pas la désinvolture. La violence froide du massacre qui suit immédiatement cette séquence introduit la rupture d'équilibre nécessaire au déclenchement de la course-poursuite en même temps

⁵⁶⁷ « I actually trust a few people. » (*Ibid.*, chapitre 2, 8'38'').

⁵⁶⁸ Le retard de Turner est commenté par Lappe au chapitre 1 (1'56'') et celui de Heidegger au chapitre 2 (6'46'').

⁵⁶⁹ « Pas de mayonnaise pour le Docteur Lappe. (...) Hey, pas de beurre sur celui de Ray, il est très paniqué par le beurre. » (*Ibid.*, chapitre 2, 10'52'' à 11'14'').

⁵⁷⁰ « We don't have plans. We have games. » (*Ibid.*, chapitre 14, 1h 48'16'').

qu'elle présente crûment l'autre face de l'espionnage: une violence calculée et délivrée sans états d'âme, par de purs techniciens.

L'incipit des *Trois Jours du Condor* présente ainsi également le fonctionnement de la C.I.A., ainsi que ses failles : c'est précisément entre deux lignes de texte apparemment anodin que les propres conduits d'information de l'institution vont être détournés. Cette valeur programmatique est d'autant plus subtilement disséminée dans la séquence d'ouverture que l'essentiel de l'intrigue se déroulera ensuite en divers bureaux, ou par le biais de conversations entre fonctionnaires. Les scènes d'action sont spectaculaires, mais fort peu nombreuses dans l'ensemble du film, et la pression ressentie par Turner est des plus diffuses. Ainsi que le lui prédira Joubert à la fin du film, c'est probablement sous une forme anodine que se présentera la mort. De la même manière, le film commence dans une ambiance légère, où ceux qui travaillent jour après jour aux destinées du monde le font de façon débonnaire jusqu'à ce que la réalité des conséquences de leurs actes les rattrape.

Cet incipit introduit en effet un héros surprenant et peu adapté à son milieu professionnel. A aucun moment du film Turner ne professera le patriotisme de certains agents secrets, à l'image notamment des Cubains recrutés par Bondurant ou Boyd⁵⁷¹. Il n'affiche jamais non plus le cynisme des dirigeants de la C.I.A., tel celui d'Higgins confessant que si le plan d'Atwood avait été mis à exécution sans avoir été découvert à temps, il aurait probablement été suivi et couvert par son administration⁵⁷². Turner est presque une anomalie dans la C.I.A., depuis son allure d'étudiant attardé jusqu'à son comportement désinvolte et parfois puéril, comme en témoignent les facéties auxquelles il se livre avec le personnel de l'Agence⁵⁷³. Toutefois, tout le désigne pour devenir le héros de l'histoire qui suivra ce prologue, et ce indépendamment du niveau de célébrité important de l'acteur qui l'incarne. Cet aspect du personnage a évidemment une importance cruciale : Robert Redford est le nom

⁵⁷¹ Les hommes recrutés par Boyd et Bondurant sont ainsi décrits par Boyd: « consentants à l'autorité, et farouchement pro américains, anticommunistes et anti-castristes. » (*American Tabloid*, p.228).

⁵⁷² *Les Trois Jours du Condor*, chapitre 14, 1h 49'18''.

⁵⁷³ Il abaisse son bonnet pour affoler le garde chargé de la surveillance vidéo de l'entrée de la pseudo bibliothèque, plaisante en prédisant les heures où la pluie est supposée tomber et emprunte une sortie interdite. *Les Trois Jours du condor*, chapitre 2, 3'24'', 7'55'' et 9'37''.

qui apparaît en premier dans le casting⁵⁷⁴, et c'est naturellement sur ce nom que la publicité pour le film s'est effectuée. Son apparition à l'écran le désigne tout naturellement, aux yeux du public, comme le héros en puissance.

L'arrivée du personnage est cependant préparée en amont de sa première apparition à l'écran : dans la reprise anodine de leur journée de travail, tous les personnages vont mentionner son nom. Le Docteur Lappe s'étonne de ne pas trouver Turner à son poste de travail⁵⁷⁵. Entendant le Docteur Lappe s'agacer de ce fait, Janice sort du bureau voisin pour le défendre :

*Docteur Lappe, je suis sûre qu'il sera là d'une minute à l'autre*⁵⁷⁶.

Enfin, descendant les marches de l'escalier intérieur de l'American Literary Historical Society, le docteur Lappe soupire que « Monsieur Turner est à nouveau en retard. »⁵⁷⁷. Un plan sur le tacite assentiment de la secrétaire du docteur Lappe est chassé par la première apparition de Turner, détendu et pilotant de manière désinvolte la mobylette qui lui donne un aspect presque européen, tant ce mode de déplacement est peu répandu aux Etats-Unis⁵⁷⁸. Notons également au passage que ce moyen de transport souligne le fait que Turner ne recherche pas la vitesse pour se déplacer, le place d'emblée dans un trivialisme qui l'écarte des agents secrets traditionnels, et plus que jamais de James Bond.

La préparation de l'arrivée de Turner dans l'intrigue -le personnage n'a alors encore rien dit- se poursuit par la conversation entre les collègues de Turner, autour d'une énigme policière difficile. Aucun ne semble trouver la solution, mais Janice -dont le spectateur ignore alors les relations qu'elle entretient avec Turner- suggère à ses deux collègues d'attendre l'arrivée de « Joe », qu'elle pense capable de résoudre l'énigme facilement, ce à quoi l'un des collègues répond :

Joe n'est pas le seul esprit du coin, voyons! ⁵⁷⁹.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, chapitre 1, 00'26''.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, chapitre 1, 1'44''.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, chapitre 1, 1'52''.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, chapitre 1, 1'57''.

⁵⁷⁸ Photogramme n°16, Annexes, p. X.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, chapitre 1, 2'22''.

La facilité avec laquelle Turner trouvera la solution de l'énigme viendra tempérer cette affirmation. En quelques plans sur ses facéties et quelques répliques présentant à la fois sa désinvolture et son intelligence, le personnage est campé sans être encore véritablement entré en scène. Toutefois, même absent, il est d'ores et déjà le personnage central incontournable de l'intrigue à venir.

L'incipit du film de Sydney Pollack présente donc une C.I.A. débonnaire, fonctionnaire, où les agents sont moins des machines à tuer que des rats de bibliothèque⁵⁸⁰, au sein de laquelle Turner passe pour un brillant étudiant attardé, dont les convictions peuvent être volontiers supposées libérales. Cette présentation a pour but et effet de montrer un aspect peu exploré par le cinéma de l'espionnage, et de planter le décor d'une administration toute en faux-semblants. Ainsi les sympathiques personnages qui se feront assassiner brutalement quelques minutes après le commencement du film restent-ils des agents de renseignements, dont les actes peuvent avoir des conséquences importantes. On retrouvera la même décontraction dans le ton adopté par Joubert lors de sa conversation avec Turner, cette pénultième séquence faisant dès lors office de miroir de la séquence d'ouverture, tant Joubert se présente comme un artisan du crime, sans autre prétention que celle du travail bien fait⁵⁸¹.

Parmi les éléments narratifs qui instillent cette ambiance décontractée, la musique originale de Dave Grusin est plutôt joyeuse et résolument moderne, mélangeant jazz -Dave Grusin est un compositeur de jazz mondialement reconnu- et éléments sonores contribuant à une ambiance enlevée et dynamique, tels des passages de percussions et de guitare basse solos, auxquels répond le thème du film interprété au saxophone, instrument particulièrement employé dans le jazz. Cette musique accompagne l'ensemble du générique, alternant à peine les ambiances sonores lorsque la caméra s'arrête sur les tueurs en préparation⁵⁸².

La rapidité et la fluidité du montage de cette séquence de générique contribuent elles aussi à créer cette ambiance détendue. La manière dont le premier plan sur Turner est amenée

⁵⁸⁰ Le traître Wicks, leur chef de section, les qualifiera de « *bookworms* », littéralement « vers de livre ». *Les Trois Jours du Condor*, chapitre 4, 25'25''.

⁵⁸¹ *Ibid.*, chapitre 13, de 1.43'22'' à 1h 48'02''.

⁵⁸² Ainsi lorsque la main d'un des tueurs raye calmement, après avoir reconnu Turner d'après photo, le nom de ce dernier sur une liste, le tempo se ralentit-il légèrement, sans pour autant que le thème musical s'assombrisse (*Ibid.*, chapitre 1, 3'00'').

est un enchaînement de comédie : alors que le Docteur Lappe, dont l'allure, les manières et l'élocution correspondent parfaitement à la fois au stéréotype du chef de service grincheux et du conservateur de bibliothèque traditionaliste -on notera des inflexions proches de l'accent anglais de sa part-, vient de maugréer que « Monsieur Turner est encore en retard. »⁵⁸³, le plan qui montre un Turner goguenard, nez au vent, sur sa mobylette envahit l'écran et fait sortir le public de l'American Literary Historical Society pour la première fois.

De même, une fois que Turner se rue dans le bâtiment, le montage change de rythme pour le suivre en plans serrés et caméra mobile, faisant de lui l'élément le plus mouvant et le moins saisissable de l'équipe. L'alternance de plans sur les visages de Turner et ses interlocuteurs tient également du comique : on notera notamment la répartie dont Turner fait preuve face à la secrétaire du Docteur Lappe⁵⁸⁴, ainsi que la manière dont, dans la foulée, il se moque du garde de sécurité obtus qui le regarde monter les marches de l'escalier qui le mène à son bureau⁵⁸⁵.

Le plus représentatif de cette rhétorique du calme avant la tempête est à l'évidence Turner, le plus brillant mais aussi le moins sérieux de tous, dont les facilités à accomplir son travail lui laissent le temps et l'énergie pour se préoccuper de futilités, telle sa manie des prévisions météorologiques minutées. Nous noterons d'ailleurs que cet intérêt pour le temps n'est pas sans importance : d'une part, jamais le spectateur n'apprendra comment Turner procède pour aboutir à ses prévisions, ce qui renforce le caractère supérieur de son intelligence en lui conférant une aura de mystère proche de celle de Sherlock Holmes avant que ce dernier n'explique le cheminement de ses déductions, et d'autre part, on constatera que la seconde de ses prévisions ne se confirmera pas : après avoir dit que la pluie s'arrêterait à 11h30, et qu'il souhaitait attendre cette heure pour aller chercher les sandwiches⁵⁸⁶, on le voit finalement sortir sous une pluie battante, jetant un regard au ciel⁵⁸⁷. On peut y lire un

583 *Ibid.*, chapitre 1, 1'57''.

584 «Turner, Joseph, no middle name. -You're seventeen minutes late! -Make it twelve, will you? I had headwind.» (« Turner, Joseph, pas de deuxième prénom. -Vous avez dix-sept minutes de retard! -Disons douze, voulez-vous? J'avais le vent de face. ») *Ibid.*, chapitre 2, 3'25''.

585 « At ease, sarge, at ease! » (« Repos sergent, repos! ») *Ibid.*, chapitre 2, 3'58''.

586 *Ibid.*, chapitre 2, 8'55''.

587 *Ibid.*, chapitre 2, 9'56''.

signe que l'équilibre de sa vie est déjà rompu, du moins dans la logique du récit. Ce petit élément n'est pas anodin lorsqu'il est rapproché de la réplique de Joubert, vantant à Turner les mérites de son métier :

*On ne croit qu'en sa propre précision*⁵⁸⁸.

Figure modérément tentatrice aux apparences diaboliquement séduisantes, Joubert semble avoir compris Turner au plus profond de ses compétences lorsqu'il lui propose de s'engager à ses côtés. Le trouble de Turner en témoigne furtivement à cet instant où il semble tressaillir. Ce goût de la précision, et ses talents intellectuels -sa manière de découvrir la solution de l'énigme de ses collègues, sa confiance en lui pour réparer une machine aux abords complexes sous le regard désolé du Docteur Lappe⁵⁸⁹- pourraient être employés à nouveau. C'est un soupçon de nostalgie pour le calme et la tranquillité de la situation au préambule du film que l'on peut sans doute lire dans le regard épuisé de Turner⁵⁹⁰. Le commencement du film montre en effet une insouciance qui n'est démentie que par la gravité des enjeux abordés par les victimes du plan d'Atwood. Le personnage de Turner est montré dans sa complexité dès les prémices de l'intrigue, et son apparent décalage avec les buts poursuivis par l'institution qu'il sert se muera peu à peu en lucidité. L'évolution du personnage, suivant celle de l'intrigue, est celle de l'ombre à la lumière: se plaignant au Docteur Lappe de ne pouvoir parler librement de son métier, il finira par tenter d'en révéler les plus sordides perversions. De plus, il passera de l'état de simple technicien désinvolte à celui d'homme engagé. Dès le prologue, la dimension exemplaire de l'œuvre de Sydney Pollack est annoncée. L'auteur invite ainsi le spectateur à suivre la trajectoire éthique et épouser les vues de son héros, qui passe de l'insouciance à l'incapacité d'accepter le prix de son mode de vie.

Si certains aspects de l'incipit des *Trois Jours du Condor* ont une valeur programmatique, d'autres seront brutalement bouleversés par l'irruption de la violence. Le sens de ce prologue est marqué par l'ironie. L'insouciance sera stigmatisée en naïveté durant

⁵⁸⁸ *Ibid.*, chapitre 13, 1h 47'02''.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, chapitre 2, 8'27''.

⁵⁹⁰ Photogramme n°17, Annexes, p. XI.

tout le reste du film, atteignant son paroxysme lorsque Turner sera confronté à la réalité des conséquences de ses actes et qu'il sera dès lors renvoyé à sa propre insouciance, confinant à l'indifférence. Les paroles sinistres et prophétiques de Higgins résonnent douloureusement aux oreilles de Turner et du public lorsqu'il l'interroge sur ce que sera la réaction de l'opinion publique lorsque la prochaine crise surviendra⁵⁹¹.

L'incipit des *Trois Jours du Condor* dépasse les enjeux narratifs apparents, en introduisant non seulement une situation de calme avant la tempête, mais également en instillant de nombreux germes narratifs dont les prolongements se retrouveront plus tard dans le courant du film.

L'autre course-poursuite structurelle de notre corpus est celle de *L'Affaire N'Gustro*, mais cet élément structurel ne constitue qu'une partie de l'intrigue, la partie terminale qui voit s'accélérer les événements auxquels Butron contribue. On ne peut considérer que les deux œuvres comportent strictement la même structure, en revanche la présence de la course-poursuite dans ces œuvres nous semble révélatrice de traits récurrents dans le sous-ensemble policier-politique. On retrouve en effet cet élément dans de nombreuses œuvres traitant du sujet, depuis *Les Trente-Neuf Marches*⁵⁹² jusqu'à *À Cause d'un Assassinat*.⁵⁹³ La nuance perverse induite par Manchette tient dans ce que les personnages pourchassés des œuvres que nous venons de citer, ainsi que Turner, sont généralement des personnages vertueux, poursuivis par des institutions déviantes parce qu'ils possèdent ou risquent de découvrir une information qui met ces institutions en danger. En revanche, Butron n'est en aucun cas un personnage vertueux, ainsi qu'il s'efforce de le démontrer tout au long de sa biographie. S'il finit par ressembler aux autres personnages pourchassés, c'est parce qu'il a été manipulé. Il se rapproche en cela de Joe Frady, héros malheureux d'*À Cause d'un Assassinat*, qui meurt après avoir été attiré dans un piège.

L'incipit des *Trois Jours du Condor* est à n'en pas douter l'un des plus représentatifs du genre. La course-poursuite doublée d'une enquête constitue une structure récurrente dans

⁵⁹¹ *Ibid.*, chapitre 14, 1h 49'13''.

⁵⁹² John Buchan, 1915, réédition en 1982, Editions J'ai Lu/Policier, Paris, adapté à l'écran par Alfred Hitchcock, 1935.

⁵⁹³ Alan J. Pakula, 1975.

l'ensemble du genre policier, notamment dans le cinéma américain des années quatre-vingts et suivantes. Le principe qui consiste à mettre un ou plusieurs personnages dans la ligne de mire de malfaiteurs, institutionnels ou non, et à n'offrir comme seule planche de salut que la découverte de la vérité se retrouve dans des œuvres destinées au grand public telles que *L'Affaire Pélican*⁵⁹⁴ ou *Complots*⁵⁹⁵. On peut voir dans l'incipit l'une des grandes scènes d'introduction du genre, dans la mesure où Pollack prend le temps d'exposer de manière faussement anodine les principaux éléments de l'intrigue, en entrelaçants les personnages et les indices, là où Pakula optait pour une ascèse narrative plus exigeante pour le spectateur dans l'enchaînement des premières séquences d'*À Cause d'un Assassinat*⁵⁹⁶. De plus, le ton général du film est annoncé dès cet incipit, choisissant une ironie désinvolte qui marquera une partie des événements, des personnages, et même des structures institutionnelles.

2-2) Enquêtes et Crimes

Il convient d'étudier la manière dont plusieurs œuvres de notre corpus débutent, en entremêlant les points de vue, passant du côté des criminels à celui des enquêteurs. Cet entrelacs peut trouver sa place dans chaque type d'œuvre : il n'est pas rare en effet de montrer, dans un récit du crime, les avancées des enquêteurs, alors même que le récit s'efforce de rendre les malfaiteurs sympathiques, contribuant ainsi au suspense. Le public sera amené à espérer que la police faillisse à sa mission, comme dans le finale de *Quand la Ville dort*⁵⁹⁷, qui voit notamment le lieutenant chargé de l'enquête procéder à des interrogatoires musclés dès la nouvelle du cambriolage. L'alternance des points de vue peut intervenir en quantité faible ou importante, jusqu'à scinder la narration d'un bout à l'autre, comme dans les

⁵⁹⁴ Alan J. Pakula, 1993.

⁵⁹⁵ Richard Donner, 1994.

⁵⁹⁶ Le cinéaste opte pour un montage elliptique qui montre Frady à côté du cadavre de son amie journaliste juste après avoir discuté avec elle des menaces qu'elle sentait peser sur elle. Chapitre 3, 17'38''.

⁵⁹⁷ *Asphalt Jungle*, William R. Burnett, 1946, adapté à l'écran par John Huston en 1949.

cas de *Heat*⁵⁹⁸ ou *Lune Sanglante*⁵⁹⁹, qui suivent, autour d'un ou plusieurs crimes et délits, les parcours des criminels et des enquêteurs qui les poursuivent.

Dans le cadre du sous-ensemble policier-politique, l'économie de l'alternance des points de vue reprend pour une large part les exemples cités, et paraît innover dans certaines occasions. C'est notamment le cas des incipits de certaines œuvres de notre corpus.

2-2-1) Prologues criminels

Meurtres pour Mémoire conclut ainsi le commencement de son intrigue par une poignante alternance de points de vue, lors de la mort de Roger Thiraud : il s'agit des regards croisés de la victime et de son bourreau. Auparavant, les points de vue multiples de la narration ont toujours été ceux des futures victimes : plusieurs Algériens se préparant à prendre part à la manifestation du 17 octobre 1961, et Roger Thiraud, simple professeur d'histoire sans aucun lien avec l'événement auquel il va assister. L'ensemble du premier chapitre y est consacré. Chaque personnage occupe une place sensiblement égale sur le plan quantitatif, bien que seul Roger Thiraud demeure individuellement un enjeu de l'intrigue par la suite: cinq pages pour Saïd Milache⁶⁰⁰, qui sera battu à mort⁶⁰¹ ; trois pages pour Roger Thiraud⁶⁰² ; sept pour Kaïra Guélanine⁶⁰³, dont le sort reste inconnu après son arrestation, mais dont une déclaration ultérieure de Cadin laisse entendre qu'il fut funeste⁶⁰⁴. L'auteur présente les personnages dans des situations différentes : les uns vaquent à leurs activités quotidiennes, tels Roger Thiraud ou Aounit Guélanine, frère survivant de Kaïra, tandis que les

⁵⁹⁸ Michael Mann, 1995.

⁵⁹⁹ James Ellroy, 1984, Rivages/Thriller, Paris, 1988.

⁶⁰⁰ *Meurtres pour Mémoire*, pp. 11 à 16.

⁶⁰¹ « Le policier n'en continuait pas moins de frapper Saïd. Il finit par se lasser. ». *Meurtres pour Mémoire*, p. 32.

⁶⁰² *Ibid.*, pp. 16 à 19.

⁶⁰³ *Ibid.*, pp. 19 à 26.

⁶⁰⁴ « Ils parlent de deux cent morts le soir des troubles et autant au cours de la semaine qui a suivi. ». *Ibid.*, p. 80.

autres se préparent activement à participer à la manifestation , tels Kaïra, son compagnon Saïd Milache et son ami Lounès.

Par la suite, la narration se cantonnera presque entièrement⁶⁰⁵ du côté de l'enquêteur Cadin. Toutefois, la fin du second chapitre est marquée par l'assassinat de Roger Thiraud, dans une alternance de focalisations rappelant la technique cinématographique de l'alternance entre champs et contrechamps. Tandis que le lecteur s'est familiarisé avec le professeur, décrit à travers ses goûts cinématographiques et ses préoccupations familiales, et que la manifestation se mue en bain de sang, l'arrivée du tueur Pierre Cazes dans la narration survient comme une irruption paisible, à l'instar de celle de Joubert, dirigeant froidement et professionnellement la silencieuse exécution inaugurale des *Trois Jours du Condor*.

Un bouillonnement stylistique, composé notamment de phrases longues et complexes accompagne la charge des forces de l'ordre sur les manifestants pacifiques et précède la mort de Roger Thiraud :

Il assista, impuissant, au tabassage en règle d'un automobiliste bloqué rue du Faubourg-Poissonnière qui portait secours à un blessé, essayant de le dissimuler à l'arrière de son véhicule. (...) De nombreux autobus étaient arrivés et se chargeaient de centaines d'Algériens hagards qui tentaient, sans succès, d'éviter les coups de matraque distribués par les C.R.S. placés en file sur les plates-formes⁶⁰⁶.

Au tumulte, l'auteur fait succéder le calme et le professionnalisme de Pierre Cazes. Les phrases commencent par se raccourcir et se simplifier :

Un autre homme observait la scène depuis le début de la manifestation. Il n'avait pas bougé de l'encoignure du café « Le Gymnase »⁶⁰⁷.

L'anonymat du tueur, son rôle d'exécutant presque sans états d'âme, seront des plus importants pour la suite de l'enquête. Aucune description physique n'est faite de lui. On apprend qu'il porte l'uniforme des C.R.S., mais c'est surtout pour son utilisation de l'une des pièces de cet uniforme qu'il marque ce passage :

⁶⁰⁵ L'exception porte sur le chapitre IX, p. 195 et suivantes, qui présente les préparatifs de Pierre Cazes, déterminé à exécuter son ancien supérieur.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 35.

*Du même geste il ramena son casque sur son front et s'assura que ses lunettes étaient bien en place*⁶⁰⁸.

Méconnaissable, il n'est plus qu'un bras armé, ce qui tranche avec sa victime, largement décrite de manière chaleureuse et touchante :

*(...) il acheta un bouquet de mimosas et deux pâtisseries. Il songea au jour où il en faudrait trois et sourit. (...) Le même front large, les mêmes lunettes d'écaillés, jusqu'à cette curieuse chemise aux pointes de col boutonnées*⁶⁰⁹.

Une fois introduit dans le texte, le tueur manifeste son autonomie et son caractère décidé jusqu'au travers de la syntaxe qui articule la description de ses actes. Près de la moitié des phrases commencent par lui⁶¹⁰, personnifié dans son anonymat par le pronom de la troisième personne du singulier. Désigné par « il » ou « l'homme », Cazes n'est qu'une ombre ; dont l'auteur laisse entendre que le costume est usurpé :

*Bien qu'il soit revêtu de l'uniforme des C.R.S., il ne semblait pas être concerné par l'activité de ses collègues (...)*⁶¹¹.

La froideur de l'acte est soulignée par le ton clinique, volontiers technique de l'auteur. Ainsi en est-il de la description de l'arme du crime :

*Il n'avait pas choisi cette arme à la légère. Le modèle 1935 restait le pistolet d'ordonnance le plus répandu au monde ; il faisait encore aujourd'hui la renommée et le succès de la Fabrique Nationale d'Herstal*⁶¹².

La seule incursion dans les pensées du tueur révèle une autre face du passage :

*Ce n'était pas la première fois, mais il ne pouvait s'empêcher de trembler, de serrer les dents*⁶¹³.

Toutefois, son professionnalisme est prouvé par l'entraînement évoqué :

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 36.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 19 et 36.

⁶¹⁰ Treize phrases sur les trente-et-une qui se trouvent entre la première mention du tueur et sa disparition, qui coïncide avec la fin du passage, matérialisée par plusieurs interlignes d'espace. *Ibid.*, p. 35 à 37.

⁶¹¹ *Ibid.*, p. 35.

⁶¹² *Ibid.*, p. 36.

⁶¹³ *Ibid.*, p. 36.

*Cette crosse lui était familière : à vingt mètres de distance il plaçait le contenu du magasin dans une cible de dix centimètres de côté. (...) Le moindre de ses mouvements correspondait à ce qu'il fallait faire, inéluctablement, pour remplir sa mission*⁶¹⁴.

Le tueur et sa victime ne peuvent pas être plus éloignés à cet instant : l'un vient de s'adonner à ses loisirs tandis que l'autre est en plein travail.

Enfin, l'exécution elle-même est décrite de manière aussi économique que l'action est réalisée. Le calme qui domine le tueur est traduit par la précision froide du choix des termes :

*« Mais l'homme, méthodique, appliqua le canon de l'arme sur la tempe droite de Roger Thiraud, introduisit le majeur dans le pontet et appuya sur la détente. Il repoussa le corps en avant, recula. Le professeur s'effondra sur le trottoir, le crâne éclaté*⁶¹⁵.

Nous l'avons évoqué, cet incipit comporte quelques points de similitude avec celui des *Trois Jours du Condor*, en ce qu'il met en scène, après exposition sur un ton léger, des événements d'une grande violence, exécutés dans le calme par des professionnels. Les assassins apparaissent, dans les deux œuvres, juste avant leur crime. On notera simplement la présence d'un guetteur dans le film de Sydney Pollack, qui surveille l'arrivée des employés de l'American Literary Historical Society, et ne fait pas partie des tueurs, tandis que Pierre Cazes n'apparaît que lors de son forfait. Les victimes sont dépeintes de manière aussi chaleureuse et chacune à leur tour, et les tueurs ont de leur côté le même frémissement à peine perceptible lors de leurs forfaits : aux tremblements de Cazes correspond le plan sur Joubert détournant le regard juste avant que Janice soit abattue⁶¹⁶.

Sur le plan structurel toutefois, la comparaison se limite aux incipits des deux œuvres⁶¹⁷. En effet, le roman de Didier Daeninckx cantonne ensuite la narration, en focalisation interne, à l'inspecteur Cadin, tandis que le film de Sydney Pollack alterne les focalisations, passant de Turner à Higgins, voire aux conspirateurs Atwood, Wicks et Joubert, durant des séquences entières.

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 36.

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 37.

⁶¹⁶ *Les Trois Jours du Condor*, chapitre 3, 14'33''.

⁶¹⁷ A l'exception toujours du chapitre IX, p. 195 et suivantes, de *Meurtres pour Mémoire*.

A l'opposé, dans la chronique du crime qu'est *American Tabloid*, la plongée dans les bas-fonds est dramatisée par un effet de contraste : l'irruption des pratiques de ces bas-fonds dans un univers policé. Notons qu'*American Tabloid* fait suite à d'autres œuvres du même auteur, dont il reprend quelques personnages, mais que l'univers de ces œuvres n'en était pas moins sombre. Le triple incipit du roman de James Ellroy situe donc naturellement les actions dans les milieux les moins fréquentables.

La plus importante divergence entre le prologue de *Meurtres pour Mémoire* et celui des *Trois Jours du Condor*, se rapproche en l'occurrence du roman de James Ellroy, et consiste dans la mise au premier plan de la politique sous sa forme la plus vive. Alors qu'*American Tabloid* débutait par des images des premiers événements de Cuba⁶¹⁸, Didier Daeninckx commence par les préparatifs de la sanglante manifestation du 17 octobre 1961. A l'inverse d'Ellroy, Daeninckx laisse transparaître une évidente sympathie pour les futurs martyrs de la cause indépendantiste. Leur description individuelle est chaleureuse, et la jeunesse est mise en avant. A l'instar de Turner, Saïd Milache est présenté dans son insouciance lors d'un trajet en mobylette :

*Le pont faisait une sacrée bosse et par temps clair, on voyait le Sacré cœur en entier (...). Il ralentissait et s'amusait à placer la Basilique au sommet des collines de soufre entreposées dans l'enceinte de l'usine*⁶¹⁹.

Les portraits brossés des Algériens sont également l'occasion d'une présentation rapide et efficace de cette nouvelle génération, déjà située à la charnière entre les premiers arrivants et les générations contemporaines. Le choc culturel commence à opérer des changements importants dans les modes de vie, jusque dans la manière de s'exprimer, comme le montre ce dialogue entre Aounit et son jeune camarade :

*C'est une vraie couscoussière ! -On dit "une passoire" en français. -Et El Oued, tu crois que c'est français !*⁶²⁰.

⁶¹⁸ « Des espingos agitaient des flingues. L'Espingo en chef se cherchait des poux dans la barbe et complotait. Reportage en noir et blanc; des gugusses de la C.B.S. en treillis de jungle. Un journaliste disait, Cuba, c'est le mauvais ju-ju, les rebelles de Fidel Castro contre l'armée régulière de Fulgencio Batista. », *American Tabloid*, chapitre 1, p. 13.

⁶¹⁹ *Meurtres pour Mémoire*, chapitre premier, p. 12.

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 20.

Le portrait le plus révélateur et le plus développé de ces futures victimes de la répression est celui de Kaïra Guelanine. Plus que tout autre, elle incarne la libération progressive de la femme. Cette description commence par sa profession de foi, secrètement formulée le jour de la mort de sa mère, épouse et mère traditionnelle :

*Le jour de sa mort, Kaïra s'était juré de ne pas être une simple hypothèse de femme*⁶²¹.

L'auteur poursuit le portrait de la jeune femme en la caractérisant par une anecdote des plus révélatrices :

*Kaïra se souvenait du jour où, tremblante, elle avait osé sortir en pantalon. Pas un « blue jean » comme en portaient ses frères mais un tergal, ample, qui masquait ses formes aussi bien qu'une robe. Personne ne s'était permis une réflexion à voix haute sur son passage, à peine quelques sourires vite effacés par son regard fixe. Elle ne ménageait pas sa fierté ; elle aurait préféré mourir plutôt que d'avouer s'être entraînée des semaines entières à la maison, avant d'affronter le jugement des autres*⁶²².

Elle n'en accomplit pas moins les tâches que sa situation de soutien de famille réclame, faisant la cuisine et s'occupant de chacun de ses petits frères et soeurs. C'est sa liaison avec Saïd Milache qui éclaire le lien encore complexe qui unit ces jeunes Algériens à leur pays. Malgré son désir d'émancipation, elle ne saurait renier ses origines, ni son attachement à l'Algérie, ce qui l'amène naturellement à participer à la manifestation. Femme moderne, elle est passionnément amoureuse de Saïd⁶²³, dont les projets d'avenir semblent le ramener vers la terre originelle, comme il le confirme à son ami Lounès :

*Ne t'en fais pas, si nous sommes là ce soir, c'est pour avoir le droit de devenir vieux à Djebel Refaa*⁶²⁴.

La complexité et la profonde humanité des motivations mises en avant par l'auteur chez ses personnages, ainsi que leur jeune âge, ont pour effet de rendre encore plus cruelle et barbare la répression.

⁶²¹ *Ibid.*, p. 21.

⁶²² *Ibid.*, p. 22.

⁶²³ « Son cœur s'emballa. Malgré le froid, elle sentit ses joues la brûler. Elle respira profondément par le nez pour ne pas s'élancer vers lui. » *Ibid.*, p. 26.

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 15.

Cette répression est préparée avec une précision comparable à celle des organisateurs de la manifestation eux-mêmes. La précision et la méticulosité sont de mises pour les participants : rendez-vous précis et coordination sont les maîtres-mots chez les Algériens. On voit ainsi Saïd faire preuve d'un soin infini avec les documents officiels de l'organisation :

Saïd décrocha un tableau publicitaire offert par les vins « Picardy ». Il fit glisser le cadre ; avec d'infinies précautions, il tira une feuille dissimulée entre le carton de protection et la reproduction⁶²⁵.

De même, la rigueur et la simplicité de la discipline du F.L.N. se fait sentir jusque dans la manière de déclencher les événements. Lounès ordonne ainsi à Saïd :

Téléphone aux quinze chefs de groupe. Dis-leur simplement « REX », ils comprendront. Pendant ce temps je passe voir les responsables du secteur. (...) N'oublie pas de remettre la liste à sa place⁶²⁶.

Dans le camp opposé, les consignes sont tout aussi simples :

La radio du car de liaison ne cessait de rappeler les consignes. « Brisez le mouvement, n'hésitez pas à vous servir de vos armes si la situation l'exige. Chaque homme est fondé à juger, en cas d'engagement physique, du moyen de riposte approprié. »⁶²⁷.

Ces consignes sont exposées juste après la première mention de la présence des forces de l'ordre. Une fois encore, aucun doute n'est permis sur l'orientation prise par l'auteur. La contextualisation politique de l'opinion publique commence peu avant le déclenchement de l'intervention policière à l'encontre de la manifestation pacifique. Croisant le concierge de son immeuble, Roger Thiraud entend ainsi un échantillon des idées qui circulent en cet automne 1961 :

C'est un comble ! Ils se croient à Alger... J'espère que l'armée va rappliquer pour me virer tous ces fellouzes. (...) Alors, si vous voulez mon avis, pas de quartier⁶²⁸.

Située trois phrases avant l'arrivée dans le récit des C.R.S., cette déclaration agressive n'est guère innocente, elle fait apparaître un arrière-plan politique dense au sein de la société

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 29.

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 28.

française. Ces quelques lignes sont comparables à la contextualisation opérée par Oliver Stone lors du prologue de *JFK*, qui fait défiler, entre autres nombreuses images d'archives, quelques preuves du ressentiment à l'égard du président, dont une affiche promettant récompense à qui l'abattrait⁶²⁹. Situé également quelques instants avant que les détonations ne retentissent, et s'intégrant à la présentation d'un événement connu de l'ensemble du public, ce plan contextualise sèchement les derniers moments de calme avant la tempête historique.

Cette tempête est décrite en deux temps et deux tons stylistiques différents. L'auteur commence la description des forces de l'ordre et de leur mission de manière clinique, décrivant avec une grande précision temporelle et topographique leur mise en place au commencement de la manifestation. Cette précision est celle qui accompagnait les préparatifs des organisateurs de la manifestation :

*Cinq cent mètres plus bas, à mi chemin de l'Opéra, le capitaine Hernaud de la Troisième Compagnie de C.R.S. reçut l'ordre de disperser la manifestation qui se formait à « Bonne-Nouvelle ». Les Deuxième et Quatrième Compagnies devaient, quant à elles, renforcer la Brigade de Gendarmes Mobiles déployée aux alentours du pont de Neuilly (...)*⁶³⁰.

La narration s'attache quelques temps à ce capitaine pour mieux développer l'aspect humain des forces de l'ordre, qui seront ensuite déshumanisées à de nombreux égards :

*-N'oubliez pas d'ajuster vos lunettes. Nous commencerons par les grenades, mais avec ce vent, il y a des chances qu'on en prenne plein la gueule nous aussi*⁶³¹.

Le déclenchement de l'intervention est encore décrit dans une neutralité clinique :

*(...) la colonne remonta plein phares et avertisseurs bloqués le boulevard Montmartre et le boulevard Poissonnière (...). Les camions firent halte au croisement de la rue du Sentier. Les C.R.S. se groupèrent sous l'enseigne des Assurances de Zurich, tandis qu'une dizaine d'entre eux faisaient évacuer les voitures qui les séparaient des manifestants*⁶³².

⁶²⁹ *JFK*, chapitre 2, 5'55.

⁶³⁰ *Meurtres pour Mémoire*, p. 29.

⁶³¹ *Ibid.*, p. 29.

⁶³² *Ibid.*, pp. 29-30.

Le style de la narration change sensiblement à partir du face-à-face collectif entre manifestants et forces de l'ordre. Le ton se fait plus expressif pour décrire l'aspect que revêtent les C.R.S. alors qu'ils se préparent à intervenir. Sans changer de focalisation, le lecteur découvre pourtant la suite des événements à travers le regard des Algériens qui les découvrent :

*(...) certains s'inquiétaient de voir cette masse de soldats, recouverte jusqu'à hauteur des genoux de cuir luisant, ces casques sombres séparés par une arête de métal brillant, cette absence de visage derrière les hublots des lunettes de motocyclistes*⁶³³.

Ainsi mises en situation, les forces de l'ordre prennent un aspect effrayant lors de la charge. Didier Daeninckx continue de décrire le groupe d'hommes comme une entité unique et sans état d'âme en usant du singulier pour décrire ses mouvements :

*Soudain, l'énorme silhouette se mit en mouvement, accompagnée d'un long cri. (...) Il semblait que rien ne puisse l'arrêter dans son élan(...)*⁶³⁴.

Cette entité acquiert un caractère presque surnaturel, lorsque l'auteur dresse une comparaison avec un bras armé du Destin :

*(...) le martèlement des bottes sur le pavé renforçait ce sentiment de fatalité*⁶³⁵.

On peut comparer la créature ainsi évoquée au golem, créature faite de boue, réalisée par un sorcier pour accomplir ses basses œuvres, selon le folklore juif⁶³⁶. Le sorcier n'est autre ici que Veillut, dont un autre golem, plus ressemblant encore, est le tueur Pierre Cazes, aussi aveugle que la créature folklorique, et qui se retournera contre son créateur.

Le ton employé pour décrire la suite de la répression retrouve la précision et la distance apparente de l'historien. Comme Roger Thiraud, Didier Daeninckx choisit le recul pour dépeindre l'horreur. Il alterne vues d'ensemble⁶³⁷ et scènes détaillées⁶³⁸, de plus en plus

⁶³³ *Ibid.*, p. 30.

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 30.

⁶³⁶ L'écrivain Gustav Meyrink en tira un roman, *Le Golem*, en 1920 (Editions Marabout, Paris, 1985).

⁶³⁷ « Les crosses s'abattirent sur les têtes nues, mal protégées par les bras et les mains. » *Ibid.*, p. 31.

⁶³⁸ « Un policier jeta une femme à terre et la roua de coups de galoche; il lui asséna une volée de gifles et s'éloigna. » *Ibid.*, p. 31.

violentes, auxquelles il intègre finalement les visages qu'il a fait connaître auparavant, ajoutant encore à la violence par l'empathie suscitée chez le lecteur :

(...) Aounit gisait sur le trottoir, de l'autre côté, mort ou blessé, près de sa mobylette⁶³⁹.

Le sort de Kaïra et de Saïd sera développé de la même manière⁶⁴⁰, quelques lignes avant que la narration reprenne un ton général pour décrire la fin tragique de la manifestation, menée comme une opération militaire :

Qui pouvait se douter que trois cent mètres plus bas, (...), les attendait une escouade de Gendarmes Mobiles épaulée par une centaine de harkis.(...) La fusillade se poursuivit trois quarts d'heure⁶⁴¹.

Le ton choisi par l'auteurs'efforce d'atteindre la neutralité lorsqu'il en vient à décrire des événements incontestables, et parvient à créer une toile de fond historique particulièrement vivante et choquante pour le lecteur de 1984, date de la première parution.

En effet, il est important de se souvenir qu'au moment de sa publication, les événements de 1961 restaient, pour une large part du public, à découvrir, du moins dans ses détails. Le récit de l'intervention violente des forces de l'ordre occupe donc une place importante dans l'économie du récit. Il est difficile en effet de voir ce prologue comme un simple accessoire narratif. De même que la déportation des Juifs est occultée savamment par Veillut et ses complices, conscients ou non, la manifestation d'octobre 1961 sera camouflée par le même homme. La place faite à la manifestation est nécessaire pour comprendre à la fois l'importance de l'événement et le pouvoir de Veillut. Un événement aussi important que celui qui mena à la mort de plusieurs centaines de personnes a pu être caché, et ceux qui sont à l'origine du massacre sont prêts à tout, jusqu'à maquiller l'Histoire, pour se protéger.

L'ironie de l'histoire veut que l'homme qui se trouve sur le point de dévoiler le premier forfait historique soit assassiné lors du second. On notera toutefois que la répression sanglante de la manifestation n'est pas l'objet de l'enquête de Cadin, ni de quiconque. Apparemment reléguée au second plan de l'intrigue, elle n'en garde pas moins son impact sur le reste du

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 31.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, pp. 31-32.

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 33.

roman, l'éclairant d'une violence malsaine et annonçant froidement la conception de l'histoire de l'auteur, comme le montrent les coupures de presses et le bilan de la préfecture qui closent le chapitre II :

Le lendemain, mercredi 18 octobre 1961, les journaux titraient sur la grève de la S.N.C.F. et de la R.A.T.P., pour l'augmentation des salaires. Seul Paris Jour consacrait l'ensemble de sa une aux événements de la nuit précédente : « LES ALGERIENS MAÎTRES DE PARIS PENDANT TROIS HEURES. » Vers midi, la préfecture communiqua son bilan et annonçait trois morts (dont un européen) 64 blessés et 11538 arrestations⁶⁴².

L'écart entre la narration précise et impressionnante de l'évènement par l'auteur et le peu de cas fait par la presse comporte une valeur programmatique pour le roman : la fiction doit compenser le manque d'information qui parvient au public, et rétablir la vérité. Il est important de noter que le roman de Didier Daeninckx rend parfaitement compte de la situation de Maurice Papon, poursuivi pour ses crimes durant l'occupation, mais pas encore pour la répression du 17 octobre 1961. La relégation apparente de ce dernier événement au rang d'élément du contexte historique reflète ainsi la réalité historique, et oriente la hiérarchisation des événements décrits dans le roman : certains faits historiques, bien que tragiques, sont encore ignorés.

Didier Daeninckx se livre, au cours du récit de la manifestation, à un subtil tissage de narration distanciée, de portraits croisés et d'éléments historiques réels fictionnalisés. Ces derniers sont des personnages inspirés de la vie réelle, et transformés en personnages de roman. La présence de photographes au cours de cette soirée est prouvée depuis le procès de Maurice Papon, lorsque les archives de la manifestation furent partiellement et exceptionnellement rendues accessibles et que des clichés furent rendus publics, en 1998. L'auteur fait du photographe de la police un personnage secondaire important de son roman, Marc Rosner, qui contribuera à aider Cadin à identifier Pierre Cazes.

L'impact de l'incipit de *Meurtres pour Mémoire* réside dans sa violence, mais aussi dans le caractère révélateur qu'il comporte. Bien que largement occulté, l'évènement ne fait pas

⁶⁴² *Meurtres pour Mémoire*, p. 38.

moins partie de la mauvaise conscience collective, que Roger Thiraud incarne lors de son hésitation à intervenir :

*Roger fut à deux doigts d'intervenir mais n'en trouva pas le courage*⁶⁴³.

Lui qui n'hésite pas à enquêter sur le passé sordide de certaines figures institutionnelles, et qui ose contredire la foule vindicative⁶⁴⁴, il sera supprimé précisément parce qu'il risque de ne pas se taire. La logique globale du roman est ainsi exposée, qui consiste à ne dévoiler qu'au lecteur la réalité des événements historiques par le biais des découvertes des trois personnages enquêteurs, mais à rappeler que les plus inavouables de ces faits restent cachés. Le contraste est d'autant plus saisissant que les crimes évoqués concernent chaque fois un nombre très important de victimes. La conception de l'Histoire qui émerge de l'œuvre, marxiste, repose sur un constat des plus noirs : l'individu ne peut rien face aux puissances et aux mouvements de l'histoire. Aux courageux Thiraud, l'auteur oppose des masses sans âme, des mécanismes historiques contrôlés par un homme dont la seule conduite est de se cacher et de suivre le mouvement de l'Histoire quand il le peut. La seule démarche de l'auteur, toutefois, semble aller à l'encontre de ce pessimisme : l'œuvre dénonciatrice, par son existence même, montre que l'engagement -civique, éthique, politique- d'un auteur peut exhumer les non-dits de l'Histoire officielle.

2-2-2) L'incipit d'une enquête à narration quasi omnisciente : Z

Le film de Costa-Gavras est structuré à la fois en récit du crime et en récit d'enquête. Toutefois, les deux structures ne sont pas aussi systématiquement entremêlées que dans certaines œuvres que nous avons citées. L'incipit constitue la plus large part accordée aux malfaiteurs. En effet, ils seront par la suite entrevus, suivis par la narration sans que l'on

⁶⁴³ *Meurtres pour Mémoire*, p. 35.

⁶⁴⁴ « Non, ne dites pas ça, (...) ils couraient comme des lapins, les mains nues, ils cherchaient à se cacher, à se protéger quand la police a ouvert le feu. », ose-t-il répliquer à un passant qui affirme que la police n'a fait que riposter, ce qui lui vaudra d'être insulté (*Ibid.* p. 34).

connaissse d'avance leurs agissements, comme Yago et Vago, ou à l'occasion de flash-backs, à l'instar de la rencontre entre le Colonel et les différents membres du C.R.O.C.

Z débute par une scène violente, non pas en raison des images qu'elle emploie, mais des propos des intervenants d'une réunion d'officiels de la ville⁶⁴⁵, dont les dirigeants de la police et de la gendarmerie, un secrétaire d'Etat à l'Agriculture, et de nombreux autres, la plupart en uniforme. On reconnaît l'avocat qui défendra les intérêts de Vago⁶⁴⁶. Comme l'a noté Andrew Horton⁶⁴⁷, la plupart des personnages, qui se révéleront les « méchants » du film, ont un physique peu amène. Il faut toutefois nuancer les propos du critique : les acteurs de l'un ou l'autre camp ne sont ni plus beaux ni plus laids les uns que les autres. La manière dont ils sont filmés, en revanche, est impitoyable. Ne reculant devant aucun gros plan, le réalisateur et son directeur de la photographie, Raoul Coutard, croquent les officiels sur un mode critique et satirique. Le choix des plans et leur succession ne sont pas sans rappeler l'art déployé par Sergio Leone, notamment dans ses premiers films, pour rendre certains personnages risibles⁶⁴⁸.

Le montage du film, et du prologue en particulier porte la marque de l'influence de la Nouvelle Vague, dont Raoul Coutard, directeur de la photographie de Jean-Luc Godard et de Z, et Françoise Bonnot, monteuse du film et de nombreuses œuvres de la même période, sont parmi les fondateurs. On compte 57 plans au cours des 4 minutes et 37 secondes qui composent ce prologue. 22 de ces plans sont concentrés dans les 35 premières secondes, et se focalisent tous sur des médailles, saisies en très gros plan, et se succédant à un rythme très rapide, suivant presque celui de la musique de Mikis Théodorakis. Cette entrée en matière se fait après un premier plan flou allant vers la netteté d'image, sur la première médaille de la série. Cette succession a pour effet de faire entrer le spectateur dans le contexte de manière

⁶⁴⁵ Il s'agit de la ville de Thessalonique, bien que son nom ne soit jamais mentionné dans le film, et qu'il fût tourné à Alger.

⁶⁴⁶ Z, chapitre 1, 2'00''..

⁶⁴⁷ « Le casting fait en sorte que l'histoire est réduite à un mélodrame politique simpliste : le photographe et le juge d'instruction sont jeunes, intelligents et beaux, tandis que les conspirateurs sont présentés comme gros, stupides, et rusés, et l'un des meurtriers est représenté comme gay. ». Andrew Horton, *Political Assassination Thrillers, in The Political Companion to American Film, op. cit.*, p. 313.

⁶⁴⁸ Quoique postérieur à Z, c'est notamment le cas du prologue d'*Il Était une fois la Révolution* (Sergio Leone, 1973), qui voit s'alterner en s'accélégrant les plans sur les yeux et les bouches de riches personnages émettant, la bouche pleine d'un somptueux en-cas, des jugements violemment opposés à la réforme agraire mexicaine.

brutale mais encore imprécise. Les médailles impliquent un contexte militaire qui sera confirmé par la suite, mais aussi la dignité de la situation de ceux qui les portent, et leur excellence professionnelle. L'ironie se manifeste dès cette séquence d'ouverture, puisque le réalisateur montre ces glorieux militaires comme des enfants impatientes, se concentrant à grand-peine, et dangereux. On retrouvera la manipulation des symboles institutionnels et nationaux à plusieurs reprises dans le métrage, avec fréquemment la même valeur ironique, ainsi lorsque le Député, s'entendant expliquer par le Colonel que sa réunion est dangereuse, lève les yeux sur deux portraits du Roi et de la Reine⁶⁴⁹. On retrouve un plan similaire, fugace mais chargé de sens, sur un drapeau américain flottant au vent, quelques secondes avant les coups de feu qui vont terrasser le président dans le film d'Oliver Stone⁶⁵⁰. On peut avancer que la succession des plans introductifs de Z n'est pas sans annoncer la technique de montage choisie par Oliver Stone et son monteur Pietro Scalia.

Les personnages et leurs défauts sont ensuite dépeints en deux temps, durant le discours du secrétaire à l'agriculture, puis durant celui du Général. Au rythme du discours du secrétaire à l'agriculture, on voit ainsi certains personnages s'ennuyer ferme, dont le Colonel, dessinant talentueusement l'emblème national, et le Général lui-même, appuyant la tête sur la main d'un air morne et presque courroucé à l'écoute du discours du secrétaire à l'agriculture. Après la succession de gros plans sur les décorations honorifiques, et un plan d'ensemble qui révèle l'orateur et son public, un zoom arrière part d'une moustache occupant tout l'écran pour découvrir les lunettes fumées qui la surplombent, puis l'uniforme du propriétaire de ces dernières, en train de fumer d'un air maussade⁶⁵¹. Le même zoom arrière s'effectue sur le visage du général, que l'on découvre de même humeur que l'officier précédent⁶⁵². Le discours du Sous-Secrétaire d'Etat à l'Agriculture se conclut par la passation de la parole au Général, et à une image fixe, celle qui voit ce dernier saluer l'orateur d'un geste, ainsi que le public. Cette image fixe est l'occasion d'afficher un intertitre signé de Costa-Gavras et de son scénariste, Jorge Semprun, indiquant :

⁶⁴⁹ Z, chapitre 4, 13'28''

⁶⁵⁰ JFK, chapitre 4, 6'20''.

⁶⁵¹ Z, chapitre 1, 00'49.

⁶⁵² *Ibid.*, chapitre 1, 1' 03.

Toute ressemblance avec des événements réels, des personnes mortes ou vivantes n'est pas le fait du hasard. Elle est VOLONTAIRE. »⁶⁵³.

La suspension de la narration filmique pour insérer cet avertissement peu conventionnel en renforce l'impact sur le spectateur, de même que l'ordre suivi par les mots pour former les deux phrases : le terme « volontaire » apparaît en premier, et le reste du texte se compose à sa suite, avant les deux signatures. Le cinéaste explique ce choix original par sa volonté de mettre le spectateur en condition en le forçant à lire l'avertissement, généralement à peine parcouru :

Dans les salles, les gens réagissaient immédiatement, dès qu'ils voyaient « volontaire », ils comprenaient de quoi il s'agissait⁶⁵⁴.

Le prologue de *Z* ne se contente pas de frapper les esprits en laissant s'exprimer de manière virulente un personnage dont on devine l'importance, mais laisse apparaître furtivement la complexité des réseaux de pouvoir qui vont mener au putsch des Colonels : une partie de l'auditoire est dans la confiance, le reste est convoqué à la réunion dans le but d'y être préparé sans pour autant être prévenu des détails des opérations. Cette hiérarchie du complot se retrouve plus loin dans le film, par exemple lorsque le procureur s'indigne de découvrir que l'un des suspects lui a été caché⁶⁵⁵. Le magistrat n'en apportera pas moins son aide, par conviction politique sans doute, aux conspirateurs.

Le réalisateur présente l'auditoire comme une salle de classe, alternant les plans sur de bons et de mauvais élèves, les uns concentrés sur le discours de l'orateur, les autres attendant à l'évidence, et de manière parfois ostentatoire, que la réunion se termine. Le Général lui-même n'échappe pas à cette première image donnée de lui, la joue appuyée sur la main, jetant un regard morne aux dessins effectués par son voisin de table⁶⁵⁶. L'humour et l'ironie s'immiscent dans la communication agressive du Général dès ses premières phrases : alors qu'il use d'une métaphore filant le discours du Sous-Secrétaire d'Etat, comparant les jeunes

⁶⁵³ *Ibid.*, chapitre 1, 1'41.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, chapitre 1, 2'01, commentaire audio du réalisateur.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, chapitre 10, 40'24.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, chapitre 1, 1'03. Photogramme n° 3, Annexes, p. IV.

générations à de « jeunes pousses, n'ayant pas encore atteint une longueur de douze à quinze centimètres », la caméra s'attarde sur le crâne dégarni d'un nouvel officier⁶⁵⁷.

Le deuxième temps du discours distingue une « nouvelle sorte de mildiou idéologique », et le changement de ton du Général est accueilli par les soupirs du vieil officier souffrant de la chaleur⁶⁵⁸. En revanche, lorsque le Général présente le pacifisme comme « un ennemi sournois, qui s'éloigne de plus en plus de Dieu et de la Couronne », on retrouve la concentration de l'officier moustachu, se lissant précisément la moustache à l'aide d'un crayon⁶⁵⁹, immédiatement enchaîné à un plan sur un civil à l'air sévère, buvant les paroles de l'officier⁶⁶⁰. Le Général rappelle ensuite sèchement à l'ordre un officier, manifestement subalterne, qui prenait des notes :

*Inutile de noter, vous avez tout cela sur la circulaire qui vous a été remise*⁶⁶¹.

Tel un élève pris en faute, cet officier referme son stylo d'un air contrit. Cet épisode fugace donne une dimension autoritaire importante au Général, et vient contredire l'attitude presque désinvolte du reste de l'auditoire. Il installe également le personnage au sommet de la hiérarchie représentée dans la salle. On ne verra en effet à aucun moment du film le Général marquer la moindre déférence envers un autre personnage, si ce n'est de manière ironique ou à l'évidence -pour le regard du public, presque omniscient en ce qui concerne ce personnage-hypocrite. Cette caractérisation d'un personnage très autoritaire -ses colères sont terribles dans la suite du métrage-, rappelle celle faite de Guy Bannister par son ancien associé Jack Martin, lorsque ce dernier présente Clay Shaw, et qui donne d'ailleurs une idée précise à Garrison de l'importance de Shaw:

*Il avait quelque chose à voir avec l'argent, parce que Guy ne léchait le cul de personne, mais celui-là, oh, il le léchait!*⁶⁶².

⁶⁵⁷ *Ibid.*, chapitre 1, 2'24. Photogramme n° 6, Annexes, p. V.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, chapitre 1, 2'26. Photogramme n° 7, Annexes, p. VI.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, chapitre 1, 2'58. Photogramme n° 5, Annexes, p. V.

⁶⁶⁰ *Ibid.*, chapitre 1, 3' 01.

⁶⁶¹ *Ibid.*, chapitre 1, 3' 06.

⁶⁶² "He had something to do with money, because Guy, he wasn't kissing anybody's ass, but oh, he'd kiss his!" (*JFK*, chapitre 25, 41'26).

L'attention de l'audience redouble lorsque le Général, d'un air particulièrement inspiré, énumère les « systèmes en -isme »⁶⁶³, qu'il vilipende encore modérément, comme en témoigne l'air concerné du Colonel, et, derrière lui, du vieil officier souffrant de la chaleur. Le réalisateur montre ainsi que l'ennui de ces hommes n'est trompé que par des mots précis, des stimuli simples et qui entraînent des réponses directes. Ainsi le Colonel semble-t-il plongé dans des abîmes de réflexion lorsque le Général proclame d'un ton sentencieux que « Dieu refuse d'éclairer les Rouges. »⁶⁶⁴. A ses côtés, le Sous-Secrétaire d'Etat affiche le même air concentré, éclairé d'une nuance de dégoût, évidemment suscité par la seule évocation de l'ennemi décrit par l'orateur. Très attentif, on voit également l'avocat qui prendra la défense de Vago prendre des notes, sans se faire rabrouer par le Général, pour sa part⁶⁶⁵. Ces airs de concentration presque enfantins confèrent au Général l'aura d'un professeur savant, et laissent comprendre au public que la réunion n'a pas pour seul but d'informer l'auditoire, mais également de le mettre en condition. Très proche de l'art de Sergio Leone, le gros plan sur le cure-dent manipulé par un nouveau personnage ne semble inséré que pour donner un air patibulaire à ce dernier, tant les mimiques que son activité occasionne sont ingrates⁶⁶⁶. Le ton du Général se haussant, il en vient à évoquer à mots couverts les miliciens du C.R.O.C. On peut voir à ce moment l'air légèrement réjoui du vieil officier⁶⁶⁷. Sa conclusion est accueillie par des applaudissements nourris, qu'un simple geste de la main suffit à suspendre. Il profère un ultime encouragement qui confirme les visées didactiques de la réunion⁶⁶⁸, qui se tient probablement à dessein le jour même du discours du Docteur et de son assassinat.

Le prologue de *Z*, à l'inverse de ceux d'autres œuvres de notre corpus, ne commence pas par l'exposition d'une situation ou de personnages neutres ou paisibles, mais par celle de personnages aux opinions tranchées, et dont les fonctions, voire la personnalité, les encouragent à l'action contre ceux qu'ils considèrent comme des ennemis du système qu'ils défendent. Le prologue présente les principaux instigateurs d'un crime dont les conséquences

⁶⁶³ *Z*, chapitre 1, 3'19.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, chapitre 1, 3'31.

⁶⁶⁵ *Ibid.*, chapitre 1, 3'54.

⁶⁶⁶ *Ibid.*, chapitre 1, 3'55. Photogramme n° 4, Annexes, p. IV.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, chapitre 1, 4'14.

⁶⁶⁸ « Pensez à cela, pensez-y, dans les jours qui viennent! », *ibid.*, chapitre 1, 4'36.

politiques seront des plus importantes. Il les présente sur le point de commettre leur crime, bien que la réunion ne les voie guère comploter. Seul l'avertissement du Général, faisant suite au chapelet de griefs et recommandations faites au sujet de ses adversaires, retentit comme la menace d'une action prête à s'accomplir. Le prologue permet également de comprendre que ce complot ne comporte encore que quelques conspirateurs, mais que les autres, à en juger par l'enthousiasme de leurs applaudissements, sont tous des complices potentiels a posteriori.

Les choix stylistiques, bien plus que les caractéristiques physiques du casting, font de ces militaires et de leurs associés des personnages foncièrement antipathiques, irascibles, autoritaires et violemment opposés à tous les mouvements progressistes. La violence des propos conduit à cet effet, ainsi que le caractère caricatural des termes choisis pour traiter de la situation⁶⁶⁹. Il s'agit d'une rhétorique primaire, brutale, qui correspond aux lieux communs qui entourent traditionnellement les militaires. Le Général apparaît comme le chef de file des conspirateurs, et on peut comprendre à partir de ce prologue que les moyens qu'il choisira d'employer pour sa lutte idéologique ne seront guère ceux de la rhétorique.

La première allusion aux nervis du C.R.O.C. est à peine voilée⁶⁷⁰, et, nous l'avons dit, accueillie avec un sourire bienveillant par l'assemblée, dont on peut supposer qu'elle connaît l'existence de telles milices, et même qu'elle l'encourage. La complexité de la situation politique apparaît au détour de cet air entendu : nombreux sont ceux qui souhaitent l'action des conspirateurs, même s'il n'ont aucune idée de son existence. Par le biais de cette présentation, où cependant seuls deux orateurs prennent la parole, on retrouve la théorie du complot sans visage développée dans *JFK*⁶⁷¹. Les responsables tacites de l'assassinat du

⁶⁶⁹ Les métaphores agricoles et médicales, filées avec délices par le Général, ne sont pas des inventions de Jorge Semprun ou de Costa-Gavras, ainsi que le révèle ce dernier dans son commentaire du film : « Les militaires, pour établir leur légitimité avant le coup, utilisaient comme exemple les maladies, et faisaient les parallèles avec les éventuelles maladies de la société, c'est à dire, comme ils les appelaient, les maladies politiques. C'était une façon de se présenter comme des guérisseurs, et s'établir comme des gens qui allaient sauver la société. C'étaient des parallèles qu'ils utilisaient tout le temps. » (*Ibid.*, chapitre 1, commentaire audio du réalisateur, 3'55).

⁶⁷⁰ « C'est avec ces éléments sains, ces anticorps, que nous devons combattre et extirper toutes les maladies, celles de la vigne, et celles de la société. » (*Ibid.*, chapitre 1, 4'20).

⁶⁷¹ *Ibid* « Comme César, il est entouré par l'ennemi, mais ce dernier n'a pas de visage. Mais tout le monde sait, dans le réseau. » (*JFK*, 1h 56'26''). « Personne n'a dit : « Il doit mourir ». Rien n'a été écrit. Personne à qui faire des reproches. C'est aussi vieux que la crucifixion. Une exécution militaire : cinq balles et une à blanc, personne n'est coupable, parce que chacun dans la structure du pouvoir ignore tout, et qu'il est impossible de le nier : il n'y a aucune connexion compromettante, excepté au point le plus secret. » (*JFK*, chapitre 51, 1h 58'08'').

Député sont tous dans la pièce, et l'auteur laisse entendre qu'ils sont plus nombreux encore. Les assassins n'auront guère à porter seuls la responsabilité de leurs actes.

2-2-3) L'incipit du récit d'une enquête politique : *JFK*

Le commencement du film d'Oliver Stone fut l'un des plus controversés de l'histoire du cinéma des années quatre-vingt-dix. L'objet du scandale réside dans l'usage d'images d'archives combinées à des images reconstituées pour conduire une narration qui entend donner une nouvelle lecture d'un événement historique. Rappelons que la manipulation d'images réelles n'est pas un procédé nouveau, puisque dès 1941 Orson Welles se plaçait, à l'aide d'un trucage, aux côtés d'Adolf Hitler pour illustrer les amitiés politiques de son *Citizen Kane* et viser à travers lui le magnat de la presse Hearst. Plus près de nous, la polémique avait surgi en 1989, lors de la sortie de *Forrest Gump* (R. Zemeckis), qui permettait à son personnage principal de serrer les mains des présidents Kennedy et Nixon, à l'aide de trucages informatiques sophistiqués.

Dans le cas de *JFK*, les thèses défendues par l'auteur, et avant lui par Jim Garrison lui-même, ont servi de catalyseur pour faire éclater la polémique stylistique. Le montage a toujours occupé une place prépondérante dans l'œuvre d'Oliver Stone, comme en témoigne le générique de *Salvador* (1984), qui voyait déjà se succéder des vues en images fixes de la guerre civile qui faisait rage dans le pays, avec pour accompagnement une musique dramatique de Georges Delerue. Le cinéaste n'avait cependant pas encore innové autant en la matière qu'avec *JFK*.

Comptant près de 250 plans au cours des six minutes et quarante secondes qui composent ce prologue⁶⁷², la séquence introductive est pour le moins composite. Elle alterne

⁶⁷² Nous considérerons comme prologue du film la partie initiale qui comprend le générique, jusqu'aux coups de feu, sans images. En effet, il s'agit jusqu'alors d'une présentation contextuelle, notamment, tandis que la narration proprement dite débute à l'entrée de Lou Ivon dans le bureau de Jim Garrison.

en effet 89 plans d'images d'archives réelles et incontestables⁶⁷³ avec 103 plans d'images d'archives liées au thème du film, mais dont on ne peut connaître avec certitude les liens avec les images précédentes⁶⁷⁴, ainsi que 27 plans reconstitués⁶⁷⁵. L'ensemble équivaut à une moyenne de 39 plans par minute, soient des plans d'un peu moins de deux secondes chacun. Dans de telles conditions, il est difficile pour le spectateur de faire le tri entre les images réelles et les images recréées pour l'occasion, compte tenu de l'intensité dramatique de l'événement mis en scène, renforcé par la narration en voix-off qui domine la première partie de ce prologue, de la musique, soulignant les images, allant de l'emphase wagnérienne de John Williams lors des extraits de discours des présidents Eisenhower et Kennedy⁶⁷⁶ au dramatique plus contemporain et martial des percussions du Royal Scots Dragon lors des instants précédents les coups de feu, ainsi que de certains effets sonores renforçant l'impact de certaines images, tels ceux entendus lors des plans sur les affiches promettant une récompense pour l'assassin du président⁶⁷⁷.

L'usage fait des images d'archives est multiple et varie en fonction des passages de ce prologue. On constate que le métissage entre images d'archives et séquences reconstituées⁶⁷⁸ augmente progressivement à partir de l'arrivée à Dallas du couple présidentiel, pour aboutir à la narration fictive elle-même, après l'assassinat lui-même.

Le prologue se découpe en deux parties. La première est une contextualisation historique, effectuée à l'aide d'un montage d'images d'archives exclusivement réelles, pour autant que le spectateur puisse en juger. La césure se trouve entre la fin du discours de John

⁶⁷³ Nous considérons comme incontestables les images représentant des personnages historiques, à l'évidence tirées de documents d'époque.

⁶⁷⁴ Ainsi en est-il de nombreux plans, apparemment tirés de documents d'époque, montrant une foule enthousiaste sur le passage du cortège de John Kennedy, ou de certaines images montrant l'état de la guerre au Vietnam.

⁶⁷⁵ Ceux-ci sont tournés en 35mm Noir et Blanc dans un premier temps, en couleur par la suite, et sont aisément datables pour le spectateur en raison de la qualité de l'image, qui sera la même que le reste du métrage dans sa partie fictionnelle. On compte notamment dans ces plans reconstitués la chute de Rose Chéramie sur la route depuis une voiture, quelques plans sur une horloge qui indique au spectateur l'arrivée de l'heure fatidique de l'assassinat du président, ou encore quelques plans de l'intérieur de la Limousine présidentielle, où une actrice joue le rôle de Jacqueline Kennedy.

⁶⁷⁶ Discours d'adieu de Dwight D. Eisenhower : *JFK*, chapitre 1, 00'50''. Discours de John Kennedy : *ibid.*, chapitre 2, 3'38''.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, chapitre 2, 5'52.

⁶⁷⁸ Ou « *staged scenes* », selon l'expression employée par le cinéaste dans son commentaire, *Ibid.*, chapitre 3, Commentaire du réalisateur, 3'01.

Kennedy et l'expulsion de Rose Chéramie sur une route déserte⁶⁷⁹. La seconde partie met en scène la dernière journée du président, mêlant images réelles et fictionnelles.

La première partie du prologue ne renferme pas de quoi choquer le public en ce qui concerne l'éventuelle manipulation des images d'archives. Il s'agit de présenter les conditions historiques de l'accession de Kennedy au pouvoir, en commençant par le discours d'adieu de son prédécesseur. On trouve ainsi des images de deux ordres : d'une part des événements et personnages historiques, d'autre part des images plus anodines, destinées à restituer le contexte social de l'Amérique des années soixante, et du reste du monde quand cela est nécessaire. Oliver Stone montre cependant son talent de provocateur en juxtaposant des images de nature très différentes. Les propos de Dwight Eisenhower concernant l'existence d'un complexe militaro-industriel sont ainsi illustrés par une succession très rapide d'images scandant même le discours du président lorsque celui-ci évoque « l'influence totale: économique, politique, et même spirituelle »⁶⁸⁰. Les trois mots semblent illustrés par les images tant le rythme de leur succession épouse celui de la phrase : le premier, alors que le président sortant vient d'annoncer que la collusion des milieux d'affaires et militaires est dangereuse, montre les chefs d'Etat-major de l'Armée américaine prenant place pour une réunion. Puis, un soldat supervise le chargement d'un avion, avant d'arriver à une publicité de l'armée, montrant cette fois des soldats souriants. Les plans suivants alternent des plans très différents, allant des yeux d'un homme, lorsque le président vient de mentionner l'importance spirituelle du complexe militaro-industriel, à la main d'un autre appuyant sur un bouton, geste des plus symboliques en ces temps de Guerre Froide et de terreur nucléaire. Cette image est d'ailleurs suivie de près par celle d'un missile sol-air au décollage, d'une foule sortant d'une église, et d'une famille en train de pique-niquer⁶⁸¹. Le rythme n'est pas très différent de celui que Costa-Gavras et sa monteuse Françoise Bonnot avaient choisi pour faire se succéder les médailles devant les yeux des spectateurs. Oliver Stone prépare son public à douter de sa propre sécurité par le biais d'une juxtaposition d'images organisées selon une visée

⁶⁷⁹ *Ibid.*, fin du chapitre 2, début du chapitre 3, 4'05. Photogramme n°24, Annexes p. XIV.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, chapitre 1, 1'04.

⁶⁸¹ *Ibid.*, chapitre 1, 1'12''. Photogramme n°20, Annexes, p. XII.

argumentative : il fait revivre les grandes peurs de l'époque de John Kennedy en employant des images puisées dans les références collectives, voire dans l'imaginaire collectif. En 21 secondes, treize images se succèdent, mélangeant les impressions pour le spectateur, non seulement en raison de certains lieux communs de la représentation de l'opposition entre les blocs est et ouest, mais aussi en raison du mélange des sources : certaines images rassurantes, telles celles de la famille en plein pique-nique, font partie d'un ensemble de lieux communs devenus célèbres. On peut rapprocher l'usage de la publicité, notamment en raison de son graphisme typique, de l'usage fait par le Pop Art des publicités de la même époque, notamment, près de deux minutes plus tard, lors de l'utilisation d'extrait d'une publicité télévisée pour Pepsi-Cola, représentant une capsule de cette boisson disparaissant pour laisser place à un visage souriant⁶⁸². Cette première succession d'images d'archives projette une première succession d'émotions contradictoires : à la nostalgie bienveillante suscitée par les images publicitaires succède l'effroi devant les vues de maisons soufflées par des explosions et de champignons atomiques.

La suite poursuit sur le même mode, à une plus grande échelle, élargissant la perspective américaine à un point de vue mondial, à partir de l'élection du président Kennedy. Passées les premières images de cette élection, la voix-off détaille la situation politique dont hérite le nouveau président. La situation cubaine est développée en 35 plans et trente-six secondes⁶⁸³. Le rythme adopte celui du commentaire, plus lent de moitié par rapport à la rafale introductive. Le choix des images d'archives est également encore moins innocent. L'ironie du réalisateur a commencé à se faire sentir lorsque se sont faites entendre les paroles du discours d'investiture de John Kennedy, promettant de se dédier à faire progresser la paix : à ce moment sont apparues successivement des images de Malcolm X et de réunions du Ku Klux Klan⁶⁸⁴. La présentation de la situation de Cuba est particulièrement importante pour la compréhension du film dans son ensemble, et en particulier pour les liens qui unissent les exilés cubains à la C.I.A. dans la conspiration. La volonté d'Oliver Stone de préciser le

⁶⁸² *Ibid.*, chapitre 2, 2'15.

⁶⁸³ *Ibid.*, chapitre 2, 2'04.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, chapitre 2, 2'00.

contexte s'enrichit ici d'une manière d'orienter progressivement l'attention du spectateur sur certains éléments. Aux images de Fidel Castro, en plein discours ou au milieu d'une opération militaire, se juxtaposent des images moins couramment diffusées dans les médias, telles celles du débarquement de la Baie des Cochons, et des prisonniers rassemblés par l'armée cubaine⁶⁸⁵. Le spectateur découvre ainsi une face obscure de l'Histoire. Le réalisateur accentue cette présentation des choses en créant un lien entre ces événements et les hommes de pouvoir américains, la C.I.A. et son directeur Allen Dulles en tête. La place qu'Allen Dulles occupe dans le complot, selon Jim Garrison et Oliver Stone du moins, justifie cette place importante dès le prologue. Faisant partie des quelques personnages historiques à ne pas être interprétés plus tard par des acteurs, il apparaît dans ces documents d'archives en plusieurs occasions. Le plus marquant est celui qui le voit tendre la main à Kennedy, qui ne le voit pas ou choisit de l'ignorer, tandis que la voix-off révèle qu'en privé, le président s'est dit « manipulé » par la C.I.A. lors du débarquement de la Baie des Cochons⁶⁸⁶. Cette seule séquence est l'une des plus révélatrices de l'ensemble de la présentation des événements de Cuba, toutefois, nul ne peut dire avec certitude si la poignée de mains a été volontairement ignorée ou non. Le commentaire est là pour orienter une telle image dans le sens de la brouille entre le président et le directeur de la C.I.A.

Il semble qu'il faille rendre justice au cinéaste, en ce qu'en l'occurrence, la brouille était réelle et effective, puisque menant au limogeage de Dulles. Le procédé n'est guère choquant à ce stade de la narration: il s'agit simplement de rendre symbolique une image qui peut ne pas l'être en elle-même par l'adjonction d'un commentaire. On sent toutefois progressivement s'exprimer de manière de plus en plus distincte les intentions et les opinions du réalisateur, par l'association d'images qu'il effectue. Les plans qui voient des exilés cubains s'armer et se préparer pour le débarquement de la Baie des Cochons sont juxtaposés à des images de récolte des fruits, ainsi qu'à des documents publicitaires vantant la United Fruit Corporation, célèbre paravent de la C.I.A. dans le Cuba de Batista⁶⁸⁷. Nous noterons qu'à ce moment, aucun

⁶⁸⁵ *Ibid.*, chapitre 2, 2'25 et 2'32. Photogrammes 22 et 23, Annexes, pp. XIII et XIV.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, chapitre 2, 2'35.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, chapitre 2, 2'14.

commentaire n'est fait par la voix-off sur les liens entre la United Fruit et la C.I.A. Le commentateur énonce seulement que « Castro est un révolutionnaire en pleine gloire, effrayant pour les intérêts industriels américains en Amérique Latine »⁶⁸⁸. On voit d'ailleurs à l'écran, à la suite des images publicitaires de la United Fruit, des images d'une raffinerie de la Texaco. Ces plans sont des plus explicites, la United Fruit, société-écran américaine, ayant été par la suite une pomme de discorde entre les castristes et leurs opposants⁶⁸⁹. L'auteur fait ici le choix de ne pas insister dans sa démarche didactique, et laisse le spectateur instruit profiter au mieux de l'allusion. Le souci d'économie de temps et d'efficacité de la narration, par sa simplicité, est également à prendre en compte. Toutefois, même si une digression eût été difficile à intégrer, il est important de noter que ces deux plans trouvent un écho lors des confessions de X à Garrison :

*Mangouste, c'était du pur Opé Noires. C'était basé sur le campus de l'Université de Miami, qui était la plus grande station intérieure de la C.I.A. Budgétée annuellement de centaines de millions de dollars. Trois cent agents. Sept mille Cubains sélectionnés. Cinquante sociétés-écran pour blanchir l'argent. Ils payaient une guerre non-stop contre Castro. Sabotage industriel, opérations d'incendie des récoltes*⁶⁹⁰.

Il semble que le cinéaste ait choisi de renvoyer ces considérations à l'arrière-plan contextuel : les initiés apprécieront, et la curiosité du reste du public sera peut-être éveillée. Il est à noter que Costa-Gavras ne se montre pas beaucoup plus complaisant à l'égard de son public lors de sa séquence introductive : aucune des médailles ne trouve de présentation plus explicite que son apparition à l'écran. Plus tard dans le métrage, les portraits de la reine Frédérika et du roi Paul de Grèce seront même masqués par un effet d'éclairage volontaire⁶⁹¹, rendant ces figures monarchiques à la fois universelles et mystérieuses.

⁶⁸⁸ *Ibid.*, chapitre 2, 2'17.

⁶⁸⁹ *Ibid.* chapitre 2, 2'12'' et commentaire du réalisateur.

⁶⁹⁰ « Mongoose. was pure Black Ops. It was secretly based on south Campus of Miami University, which was the largest C.I.A. domestic station. Budgeted annually of hundreds of millions of dollars. Three hundred agents. Seven thousand selected cubans. Fifty fake business for laundring money.They waged non-stop war against Castro. Industrial sabotage, crop-burning operations » (*Ibid.*, chapitre 51, 1h 54'32'').

⁶⁹¹ Z, Commentaire du réalisateur, chapitre 4, 13'37''. « Je ne voulais pas les montrer vraiment, et c'est pour ça qu'on a mis des flous avec des projecteurs sur les visages ». Photogramme n°11, Annexes, p. VIII.

Le dernier type d'images d'archives employé pour dépeindre la situation cubaine montre l'échec du débarquement. Un président Kennedy pensif, au téléphone, apparaît à l'écran tandis que la voix-off commente son refus d'envoyer d'avantage de couverture aérienne lors du débarquement de la Baie des Cochons⁶⁹². Les images des prisonniers lui succèdent⁶⁹³. Moins courantes que la plupart du matériel d'archives utilisé jusqu'alors, leur impact est d'autant plus fort que certains subissent de mauvais traitements -on voit un homme se faire battre, et les autres défilent les mains sur la tête. Apparaissant quelques secondes à peine après celles des exilés en pleine préparation militaire, ces images agissent en reflet négatif, amplifiant l'échec militaire et traduisant la profonde frustration qui se muera en haine à l'encontre du président.

Eu égard à la théorie soutenue par Oliver Stone, il semble logique que la piste cubaine soit présentée dans ses détails. De la même manière, James Ellroy présente des images d'actualités concernant Cuba dès son incipit⁶⁹⁴. On peut d'ailleurs aisément supposer que celles que l'écrivain décrit ne sont autres que celles que le cinéaste fait défiler lors du prologue de son film, notamment lorsque Fidel Castro, béret sur la tête, parle avec animation dans un téléphone de campagne⁶⁹⁵. Ces dernières images illustrent le Débarquement de la Baie des Cochons, mais rien ne permet de les dater ou d'affirmer en les voyant à l'écran qu'elles sont bel et bien extraites de cette époque.

La suite de la présentation contextuelle fait la part belle au ressentiment militaire à l'égard du président. Après le désastre de la Baie des Cochons, c'est la crise des missiles qui est évoquée plus brièvement, en vingt secondes et dix-sept plans, soit un rythme plus lent encore en moyenne, mais n'empêchant pas des accélérations. On peut supposer que la rapidité de l'exposition tient au fait que l'opinion publique a pu être plus sensibilisée à cet épisode qu'à l'aventure cubaine. Les détails secrets en furent largement exposés, notamment par certains protagonistes, tel Robert Kennedy, dans un ouvrage paru peu après la crise⁶⁹⁶. On

⁶⁹² *Ibid.*, chapitre 2, 2'25.

⁶⁹³ *Ibid.*, chapitre 2, 2'28.

⁶⁹⁴ *American Tabloid*, p. 13.

⁶⁹⁵ *Ibid.*, chapitre 2, 2'22.

⁶⁹⁶ *Thirteen Days : A Memoir of the Cuban Missile Crisis* (1971).

notera d'emblée une différence entre les deux crises, quant à leurs présentations par le cinéaste, dans le choix des images. Tandis que la crise cubaine était illustrée par des plans peu habituels d'hommes en armes, et certains particulièrement choquants, tels des prisonniers battus ou des cadavres sur le bord d'une route⁶⁹⁷, la crise des missiles est illustrée quant à elle par des images plus variées. On peut ainsi voir défiler des images d'archives militaires, montrant des bateaux, supposés être les navires soviétiques chargés de missiles, alternés avec des plans effrayants d'explosions de maisons ou au contraire d'enfants souriants et insouciant⁶⁹⁸. L'effet de contraste a pour objectif de souligner le fossé qui s'est creusé entre le mode de vie américain et la *realpolitik*.

On retrouve le même type d'alternance iconographique que dans la première série d'archives, qui consistait plus à créer un résumé visuel de l'air du temps qu'à illustrer un événement particulier, ainsi que le déclare le cinéaste.:

*Nous passons ensuite à un montage qui résume ce que les gens pensaient à l'époque, selon nous*⁶⁹⁹.

L'issue favorable du conflit, ainsi que sa notoriété, permet à l'auteur d'évoquer ces événements plus rapidement que les précédents. Il leur donne toutefois un poids important pour la compréhension du contexte. Sur le plan de la réception, on peut s'interroger sur l'impact d'un tel prologue, notamment lorsqu'il présente des éléments aussi fameux que la crise des missiles de Cuba. Pour l'essentiel de son public adulte, le film présente alors des événements trop connus pour être découverts. L'auteur montre une volonté de présenter le panorama des événements politiques et militaires majeurs qui marquèrent l'ère Kennedy, non tant pour instruire cette partie du public, mais pour la remettre dans l'ambiance de ce début des années soixante. Il ne s'agit pas seulement ici d'apport cognitif, mais de la recherche par un montage jouant sur le contraste et le télescopage sur le plan du *pathos*, et ce à des fins pragmatiques. Comme nous le verrons dans notre étude de l'appareil paratextuel, l'une des dernières phrases du film, apparaissant en exergue, dédie l'œuvre « aux jeunes, en qui perdure

⁶⁹⁷ *JFK*, chapitre 2, 2'33''.

⁶⁹⁸ *JFK*, chapitre 2, 2'46''.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, Commentaire du réalisateur, chapitre 1, 1'54.

l'esprit de recherche de la vérité. »⁷⁰⁰. Le caractère didactique du prologue est inspiré directement de cette démarche générale : s'adresser aux jeunes générations et les sensibiliser au mystère qui entoure encore la mort du président.

Cette volonté de sensibilisation est évidente lors du passage suivant, qui fait se succéder des images de John Kennedy en famille, sur fond de musique emphatique et du discours prononcé par le président à l'université de Washington⁷⁰¹. Le ton passionné de l'orateur, mais surtout la simplicité et l'universalité de ses propos clôturent sur une note douloureusement optimiste la première partie de ce prologue, en ramenant le président à une dimension humaine, celle d'un père de famille ne se déclarant pas différent des autres hommes, ayant les mêmes buts et les mêmes faiblesses :

Notre lien fondamental est que nous habitons tous cette petite planète, nous respirons tous le même air, nous chérissons tous le futur de nos enfants et nous sommes tous mortels
702 .

Le changement radical de type d'images qui suit peut être interprété de multiples manières. Il clôt à la fois le prologue historique pour introduire la reconstitution du jour de l'assassinat, et marque également la séparation entre les images d'archives incontestables et le commencement des séquences mélangées. On doit également y voir la traduction iconographique de la déclaration fondatrice du réalisateur, qui considère que l'Amérique a perdu son innocence à la mort de John Kennedy,⁷⁰³ ainsi que l'entrée dans la partie fictionnelle du film.

En ce sens, le débat virulent qui a agité la presse autour du cinéaste est limité par cet enchaînement, non pas sur de nouvelles images d'archives commentées, mais sur un plan de

⁷⁰⁰ *Ibid.*, chapitre 87, 3.11'39''.

⁷⁰¹ *Ibid.* chapitre 2, 3'38''.

⁷⁰² «Our most basic common link is that we all inhabit this small planet, we all breathe the same air, we all cherish our children's futures and we are all mortals. » *JFK*, chapitre 2, 3'38''.

⁷⁰³ «*The murder of President Kennedy was a seminal event for me and for millions of Americans. It changed the course of history. It was a crushing blow to our country and to millions of people around the world. It put an abrupt end to a period of innocence and great idealism.* » (« Le meurtre du président Kennedy fut un événement séminal pour moi et pour des millions d'Américains. Cela changea le cours de l'histoire. Ce fut un coup dévastateur pour notre pays et pour des millions de gens dans le monde. Cela mit un terme à une période d'innocence et de grand idéalisme. ») Oliver Stone, *Stone's JFK : a higher truth?*, in *The Washington Post Outlook*, 02/06/1991, in *JFK, The Book of the Film*, op. cit., p. 199.

la narration fictionnelle incontestable, celui qui voit Rose Chéramie violemment projetée hors d'une voiture sur une route de campagne⁷⁰⁴. Malgré le Noir et Blanc choisi pour filmer cette séquence, ainsi que le format 4/3 qui l'identifie aux images précédentes, il est impossible de confondre fiction et réalité dans ce commencement de la deuxième partie du prologue : la multiplicité des cadrages -la jeune femme est filmée sous deux angles différents, dont un plan rapproché-, leur modernité -elle est filmée à ras du sol lors du plan rapproché, ce qui semble relativement improbable dans le cinéma d'archives des années soixante- et leur succession -le premier plan, large, laisse à peine entrevoir la silhouette de Rose Chéramie tombant hors du véhicule, tandis que le second la cadre au niveau des épaules, laissant cette fois voir avec netteté sur son visage les marques de la violence dont elle a été victime- ainsi que l'interprétation de l'actrice-elle ne regarde à aucun moment dans la direction de la caméra, ce qu'elle eût fait si la situation avait été réelle- interdisent toute confusion entre ces plans et d'éventuelles images d'archives.

La suite de la présentation de l'assassinat est plus délicate à analyser pour le spectateur. Tandis qu'un changement de musique particulièrement dramatique intervient, le commentaire s'est tu. La musique de John Williams cède temporairement la place à une composition du groupe de percussions japonaises Kôdo, qui rythment et scandent les images du président débarquant à Dallas et leur donnent un ton dramatique. La rupture de ton musical est d'importance, car les images d'archives qui montrent le couple Kennedy évoluer depuis sa descente d'avion ne sont en elles-mêmes absolument pas inquiétantes. La dramatisation de l'événement est à la fois simple à réaliser, puisque l'on peut raisonnablement supposer qu'aucun spectateur n'ignore la suite des événements à ce moment du film, et délicate, dans la mesure où une emphase démesurée ne ferait que souligner, voire répéter inutilement les aspects dramatiques évidents de l'événement. Oliver Stone contourne le problème en employant plusieurs procédés.

Un premier type de procédés consiste à rendre l'événement plus proche du spectateur en intégrant des images impossibles, donc reconstituées, aux images d'archives incontestables. On découvre ainsi l'intérieur de la limousine présidentielle grâce à une caméra embarquée. Le

⁷⁰⁴ *Ibid.*, chapitre 3, 4'07''.

président est filmé de dos, de très près, et le visage de son épouse s'aperçoit de trois-quarts-dos, mais aisément reconnaissable.

La bande-son est également subtilement étudiée pour mettre en valeur certains éléments choisis par les auteurs pour provoquer l'émotion du public ou annoncer certains éléments de l'enquête. La musique, très militaire, accompagne les images des réjouissances pacifiques qui accueillent le président :

*J'adore la manière dont on passe de l'incident de Rose Chéramie à cette ambiance militaire, qui dure tout le reste de la séquence, impliquant une connexion avec l'armée*⁷⁰⁵.

Les gémissements de Rose Chéramie chevauchent les images de la descente d'avion du couple présidentiel, rapprochant ainsi la prostituée clairvoyante de la victime de sa prédiction. L'effet est voulu, et établit un lien avec la tragédie grecque, toujours selon le réalisateur :

*C'était une femme de mauvaise vie, comme on disait à l'époque, qui, après avoir été jetée hors d'une voiture par deux associés de Jack Ruby, a proféré cette annonce à la manière de Cassandra*⁷⁰⁶.

Plus discrets, de nombreux effets sonores dont le volume varie en fonction des images sont employés ici. Ils sont parfois ajoutés à d'authentiques images d'archives, comme le bruit du moteur de l'escorte motorisée de la limousine, au commencement du parcours⁷⁰⁷, ou encore le claquement d'un drapeau texan⁷⁰⁸ et des acclamations de la foule, fournies mais moins audibles que la musique, cette dernière demeurant au premier plan acoustique durant toute la séquence. Les niveaux sonores de la foule et les bruits de la rue sont légèrement augmentés lorsque la caméra s'attarde sur certains personnages devenus célèbres depuis, tel le mystérieux épileptique qui s'écroule dans la rue, que l'on entend distinctement gémir⁷⁰⁹, le désormais fameux Abraham Zapruder en train de capturer les images qui traumatiseront l'Amérique et le monde entier quelques années plus tard, et dont on entend le cliquetis de la caméra 8 millimètres⁷¹⁰, ou encore la petite fille en jupe rouge, gambadant et criant

⁷⁰⁵ *Ibid.*, chapitre 3, commentaire du réalisateur, 5'35.

⁷⁰⁶ *Ibid.*, chapitre 3, commentaire du réalisateur, 4'16.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, chapitre 3, 5'10.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, chapitre 3, 5'24.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, chapitre 3, 5'30.

⁷¹⁰ *Ibid.*, chapitre 3, 6'27.

joyeusement⁷¹¹ . Ces effets sonores, quoiqu'à l'évidence ajoutés, sont censés procurer au spectateur une sensation trouble de passé vivant, d'histoire encore en déroulement, ou susceptible d'être ressuscitée.

Un second type de procédés emploie de nombreux plans reconstituant des événements découverts ou mis en lumière a posteriori, qui auraient été considérés comme suspects, eussent-ils été remarqués. L'apparition de Rose Chéramie en est la première, et nous verrons que de nombreuses autres occurrences, certaines très discrètes, viennent s'ajouter au procédé.

Enfin, l'écran noir que le réalisateur impose au moment où retentissent, très bruyamment, les coups de feu, a une fonction dramatique complexe : il rompt brutalement le fil visuel de la narration, surprend accoustiquement le spectateur, et permet au cinéaste d'introduire ses doutes quant aux versions officielles qui se sont succédées sur le déroulement de l'attentat :

*Je ne montre l'attentat lui-même que plus tard dans le film, je le montre ici comme nous en avons, en quelque sorte, entendu parler. (...) Nous entendons les coups de feu comme on nous dit qu'ils ont eu lieu*⁷¹².

L'art d'Oliver Stone a toujours consisté à procurer au message politique qu'il véhicule le plus grand impact auprès du public. Toutefois, nous pouvons voir que ce fondu au noir est précisément situé à l'opposé de ce qui lui est généralement reproché, d'exagérer ses effets, de les souligner et de chercher à manipuler le public. En effet, cet écran noir offre la possibilité de se replonger dans l'incertitude qui régna juste après l'assassinat. Il est également utile pour traduire la durée écoulée entre l'assassinat et la révélation des images d'Abraham Zapruder, et reproduire le choc occasionné par cette révélation. Il laisse enfin ouvertes toutes les questions générées par l'événement, du nombre de tireurs au nombre de coups de feu tirés, et permet d'entamer la narration au même point de connaissance que son héros.

Rappelons, à la décharge du procédé et du film en général que les théories de l'assassin solitaire et des trois coups de feu ont été remises en question une nouvelle fois après la sortie

⁷¹¹ *Ibid.*, chapitre 3, 6'29.

⁷¹² *Ibid.*, chapitre 3, commentaire du réalisateur, 5'41 et 6'39.

du film, et que le mouvement d'opinion créé par l'événement a eu des conséquences non-négligeables, occasionnant notamment l'ouverture d'archives restées secrètes.

Cet élément ne constitue pas un procédé anecdotique dans ce film. Nous verrons, entre autres, que Lee Harvey Oswald sera particulièrement sujet à ce traitement, apparaissant sous ses traits propres et sous ceux de l'acteur Gary Oldman. Dans le cadre de l'incipit, il s'agit presque de l'essentiel de la polémique qui a fait rage avant même que le premier tour de manivelle ne soit donné.

Cette polémique comporte deux niveaux : la critique du procédé, et sa mise au service de théories contestées, les deux se rejoignant le plus souvent, et s'inspirant de la crainte du succès important d'un film aussi efficace formellement. Le fait est que la seconde partie de l'incipit du film d'Oliver Stone, nous l'avons dit, est des plus difficiles à déchiffrer si l'on tente d'identifier avec certitude l'origine de chaque plan. Cette difficulté est augmentée par le principe même du film, qui utilise les noms de personnages réels, et leur fait accomplir des actions et prononcer des paroles dont le spectateur ne peut que rarement attester la véracité par lui-même. Comme pour le roman de James Ellroy, la ligne entre fiction et réalité historique est parfois floue. Toutefois, les deux œuvres, ainsi que nombre d'autres, dont celles qui composent notre corpus, revendiquent leur statut de fiction. L'ambiguïté est évidente. Alors que Costa-Gavras, Jorge Semprun et Vassilis Vassilikos introduisaient une distance presque protectrice en limitant l'usage de noms, réels ou non, de personnes, de villes ou de pays, et que Manchette transposait l'affaire Ben Barka du Maroc à un pays d'Afrique Noire imaginaire, Stone, Ellroy et Daeninckx mêlent personnages et événements réels à d'autres inventés. On trouve ici une des expressions les plus saillantes de la volonté de participer au débat politique de la part des auteurs. Ces derniers souhaitent intervenir directement sur le public, lui présenter les faits sous un jour plus clair, faire jaillir les vérités au grand jour pour rendre l'acceptation passive des événements impossible. La rencontre entre la fiction et des événements ou des personnages réels est d'une immense efficacité en ce qu'elle ne se contente pas d'un dispositif allusif qui prend le risque de l'incompréhension de la part d'une partie du public. Qui peut dire si les événements décrits dans *Z* provoqueraient encore une telle émotion sans l'avertissement en exergue de Costa-Gavras et Jorge Semprun? Le lien

explicite entre la fiction et la réalité permet de conférer une valeur intemporelle à la fiction, car en y convoquant des personnages réels et célèbres, la réception de l'œuvre est simplifiée. Le risque d'incompréhension est grand, et l'exemple de la polémique qui entourera le tournage de *JFK* le démontre, mais il semble que les auteurs soient en général prêts à braver le malaise qui peut entourer l'utilisation de personnages réels comme des personnages fictifs pour servir leur thèse. Une fois encore, la visée pragmatique du sous-ensemble policier-politique apparaît : il ne s'agit pas uniquement de divertir, mais aussi d'instruire. Dans le cas où les noms sont changés, ou bien les événements sensiblement modifiés, on trouve deux possibles motivations : éviter le risque d'un désaveu lorsque les faits ne sont pas suffisamment connus, ou accentuer certains traits dans le but de dramatiser certaines situations. Quoi qu'il en soit, Oliver Stone a marqué une date dans l'histoire du cinéma en formalisant au plus précis ce mélange complexe de réalité et de fiction.

L'incipit de *JFK*, sur le plan de la vérité historique, reste cependant plus prudent que la critique qui lui était hostile a pu le laisser croire. Nous l'avons dit, les séquences reconstituées dialoguées, notamment, ne peuvent être confondues avec des images d'archives. De même, certains plans sont trop modernes, tel celui réalisé par la caméra embarquée à bord de la limousine, d'un Noir et Blanc impeccable, exempt de la moindre tache, griffure, rayure ou marque infligée par le temps aux pellicules argentiques⁷¹³. On trouve également quelques plans faussement maladroits, servant de contrepoint à l'avancée de la limousine, tel ce mouvement saccadé qui s'arrête une demi-seconde sur une pancarte proclamant « Hooray for JFK! »⁷¹⁴, mais dont la qualité d'image trahit la même caméra que les plans de l'intérieur de la limousine. Ce plan, ainsi que celui sur le drapeau américain flottant au vent⁷¹⁵ et celui qui montre un seul policier plutôt enrobé contenant la foule de ses bras écartés⁷¹⁶ participent du style appelé « documentaire », ce style n'étant autre que la caméra à l'épaule sans tenter d'atténuer les inconvénients de cette technique, tirant au contraire parti de l'imprécision du cadrage et de la mise au point pour créer un cadrage réaliste.

⁷¹³ *Ibid.*, chapitre 3, 6'18.

⁷¹⁴ *Ibid.*, chapitre 3, 6'10. Photogramme n°25, Annexes, p. XV.

⁷¹⁵ *Ibid.*, chapitre 3, 6'22. Photogramme n°26, Annexes, p. XV.

⁷¹⁶ *Ibid.*, chapitre 3, 6'06.

La caméra à l'épaule est ici un outil narratif à double tranchant, dans le cadre de la polémique qui agita les esprits autour de la sortie du film. En effet, elle prouve la présence d'un opérateur par son imperfection, de même que la qualité d'image des plans de l'intérieur de la limousine interdisait la confusion avec des plans d'époque. Ces plans soulèvent toutefois un problème en raison même du réalisme inhérent à leur mode de prise de vue : insérés dans le rythme du montage, ils peuvent être aisément confondus avec des plans d'archives, lorsque leur durée est minime, comme c'est le cas du plan « bougé » sur la pancarte, qui dure moins d'une seconde, et succède à d'autres images de foule. Le regard d'un auteur est bien présent dans ce type de plans, et se fait sentir indubitablement. La reconstitution est donc plus délicate à aborder, dans la mesure où elle peut être confondue avec la réalité.

Le cas contraire n'est pas plus simple : en créant un plan parfait, qui tenterait de faire oublier le regard d'un opérateur, c'est à dire l'ensemble des choix narratifs, du réalisateur, on pourrait reprocher à cet auteur de tenter d'imiter la réalité, ou plus exactement de présenter des hypothèses comme des faits avérés. On retrouve ici, plus vif que jamais, le débat platonicien qui tendait à mettre l'artiste en cause en raison de sa capacité et de sa propension à imiter le réel, pour l'interpréter. Le fait que le contexte soit ici politique, ou d'histoire immédiate, ne change rien au fond du problème que Stone reprend à son compte de manière ambiguë.

Cette ambiguïté est voulue et semble contrôlée. En effet, nous le voyons à l'examen détaillé de certains plans, la reconstitution de l'assassinat de John Kennedy par Oliver Stone peut créer la confusion. Toutefois, il convient de rappeler que jusqu'ici, l'auteur n'a pas dévié des faits attestés : la prophétie de Rose Chéramie n'est pas liée à des conspirateurs identifiables, aucun nom n'est avancé, et l'épileptique est montré sans qu'il soit indiqué qu'il s'agit d'une simulation. Oliver Stone, jusqu'alors, s'est borné à mêler, aux images et aux faits historiques dont chacun peut disposer, des séquences reconstituées faute de documents existants pour les présenter aux regards du public, mais dont la véracité n'est pas moins attestée. Dès lors, il apparaît que le prologue de *JFK* ne pose pas d'autres problèmes que les incipits des autres œuvres de notre corpus qui s'inspirent de faits réels. En assumant dès l'avertissement au public la volonté de réalisme de son intrigue, le film de Costa-Gavras

pouvait prêter le flanc à toutes les critiques. Dans le cas de *Z*, comme nous l'avons évoqué, les choix de cadrages et de mouvements de caméra impliquent le jugement de l'auteur, qui se transforme en une modalisation impitoyable.

La différence observable avec le prologue de *Z* tient non seulement de la plus grande proximité temporelle entre les événements et le film de Costa-Gavras, mais aussi de la volonté de ce dernier de ne pas identifier trop précisément le lieu et l'époque du cadre de la narration.

On notera qu'en revanche, le prologue du film d'Oliver Stone, cherchant à la fois à instruire et à choquer l'imagination des spectateurs, se rapproche de celui du roman de Didier Daeninckx, qui débute par la reconstitution d'un événement historique important et caché pour mieux sensibiliser le lectorat aux éléments historiques sous-jacents de la narration. Le prologue de *JFK*, par sa précision historique, et son souci de rendre visible quelques événements qui échappèrent aux rares caméras, se rapprochent du travail d'historien effectué par Didier Daeninckx.

Dans les deux cas, l'événement traité en prologue sert à la fois de point de départ à l'intrigue, de contextualisation historique, et d'annonce des procédés stylistiques mis en œuvre.

Conclusion sur les incipits

Les œuvres de notre corpus, traitant toutes d'institutions, de personnages ou d'événements réels, implantent leur intrigue dans un contexte historique précis, qu'il soit explicitement dépeint ou évoqué allusivement. Les enjeux des incipits sont d'importance et diffèrent parfois sensiblement de ceux du genre policier dont ils peuvent s'inspirer. Les intrigues policières, qu'elles aillent du crime vers sa résolution ou d'une situation stable vers un crime, présentent l'équilibre préalable à la rupture constituée par le crime. Les œuvres du sous-ensemble policier-politique n'échappent guère à la règle, mais prennent à l'occasion de la distance avec cette règle : l'équilibre n'est parfois qu'illusoire. On peut distinguer deux types de déséquilibre préalable : l'un consiste à présenter la situation comme déjà chargée

d'ambiguïtés, tendue et propice à un déchaînement de violence ou de crime, l'autre représente la situation de départ comme faussement calme et stable, en réalité gouvernée par des personnages criminels, et dont les agissements coutumiers ne peuvent que mener à un plus grand désordre.

Le premier ensemble est représenté dans notre corpus par les incipits de *Meurtres pour Mémoire* et *JFK*. Ces œuvres s'ouvrent sur l'espoir de générations entières, brisé par la répression et par un crime violent et retentissant. Dans les deux cas, la tension générale de chacune des sociétés est mise en avant. La guerre d'Algérie, et plusieurs situations de politique intérieure et extérieure, semblent mener au drame inéluctablement. Traitant d'événements historiques connus du lecteur, ou du moins susceptibles de l'être dans le cas de *Meurtres pour Mémoire*, le caractère fatidique de la destruction des espérances prend d'autant plus de force que la présentation des instants historiques qui précèdent est effectuée avec chaleur et affection manifeste pour les personnages. Dans ces deux œuvres, le prologue introduit de manière à la fois intellectuelle et émotionnelle le contexte de chacune des intrigues, choquant brutalement le public.

Le second ensemble est composé du reste de notre corpus, qui présentent tous des situations suffisamment équilibrées pour que les événements qui rompent cet équilibre constituent un véritable choc pour les personnages principaux, et que l'on perçoive la rupture de cet équilibre comme un crime. La visée argumentative diffère donc dans la volonté de mettre le public en condition en fonction d'un point de référence paisible, tandis que notre premier ensemble prend pour point de départ des crises ou événements tragiques majeurs, supposés connus de tous.

B. L'intrigue se noue

Quelles que soient les structures choisies par les auteurs de notre corpus, que ces structures soient orthodoxes ou hétérodoxes, elles respectent cependant les grandes lignes de la narration linéaire, selon les principes énoncés par Aristote dans sa *Poétique*. Ainsi le noeud

de l'intrigue suit-il l'exposition. Nous avons pu constater que cette exposition était fréquemment des plus violentes, et qu'à défaut d'entrer dans l'intrigue systématiquement *in medias res*, le public voyait généralement son attention captée par un événement choquant, en relation directe ou non avec la suite de l'intrigue.

L'enchaînement avec la suite de ladite intrigue varie en fonction de plusieurs facteurs. Certaines œuvres choisissant de respecter la chronologie d'événements réels, elles ne surprendront guère le public qui connaît déjà ces événements. D'autres, en revanche, choisissent un déroulement non linéaire, bien que traitant également d'événements réels, de manière explicite ou non. L'économie du récit en est totalement différente, et permet des effets de suspense quant à la manière de nouer les fils de l'intrigue. Les dernières œuvres de notre corpus traitent d'événements fictifs, et laissent ainsi toute latitude aux auteurs d'organiser l'intrigue.

Le noeud de l'intrigue peut être identifié comme le moment où le public dispose de tous les éléments de compréhension de l'intrigue, et peut suivre la phase de sa résolution, de son dénouement. Dans le cas d'œuvres policières, ce moment peut être des plus complexes à révéler, en termes d'économie du récit. En effet, la révélation des enjeux réels de l'intrigue peut correspondre à celle, par exemple, de l'identité des coupables d'un crime. C'est le cas des *Trois Jours du Condor*, dont les véritables enjeux ne sont révélés que dans le dernier quart d'heure du film⁷¹⁷, modifiant d'un coup toute la vision d'ensemble que le spectateur aura pu se construire de l'intrigue.

Il convient donc de noter que le noeud de l'intrigue peut se trouver fort loin de l'exposition, dans le cas d'œuvres relevant du sous-ensemble que nous étudions. Ce décalage ne saurait être confondu avec les retournements de situation de dernière minute, ou autres coups de théâtre fréquents dans le genre policier, qui consistent généralement à aiguiller la suspicion de culpabilité vers un faux coupable pour mieux surprendre le public avec la révélation de l'identité du véritable criminel. Le décalage de ce moment, dans le cadre du sous-ensemble policier-politique, a pour conséquence de rendre opaque, ou du moins difficile à saisir dans son ensemble, l'intrigue. Les événements qui se déroulent dans *Les Trois Jours*

⁷¹⁷ *Les Trois Jours du Condor*, à partir du chapitre 14, 1h 49'02''.

du Condor ne prennent sens que lorsque Turner fait avouer à Atwood les motifs de ses actes. Auparavant, le public, pas plus que le héros lui-même, ne peut saisir les détails des tenants et aboutissants de l'intrigue, et ne peut que suivre la poursuite dont Turner fait l'objet. Le noeud de l'intrigue, au sens où nous commençons à le définir, semble alors correspondre temporellement au dénouement. C'est pratiquement le cas de *Meurtres pour Mémoire*, dont les véritables enjeux ne sont dévoilés à Cadin que peu de temps avant que les fils de l'intrigue se dénouent.

Nous distinguerons deux ordres principaux de cette manière de gérer la révélation des forces agissantes : les intrigues au cours desquelles ces forces sont totalement inconnues jusqu'à leur mise au jour, et celles qui découvrent ces forces assez tôt dans le récit mais ne dévoilent leur réelle activité que plus tard au fil du récit.

Nous étudierons à présent les conséquences pour l'économie narrative de ces particularités structurales à travers les nœuds des intrigues des œuvres de notre corpus, en commençant par les plus simples, mais non les moins surprenantes pour le public, soit les œuvres qui font apparaître au grand jour les enjeux vers la fin du déroulement, pour traiter ensuite des œuvres qui mettent en jeu les véritables intérêts de manière plus complexe, généralement tout au long de l'intrigue.

1) Les enjeux mis au jour par le nœud de l'intrigue.

1-1) La naissance d'une obsession : *JFK*

L'intrigue de *JFK* ne se noue pas à la mort du président. Cet événement fait partie, nous l'avons vu, du prologue, et l'intrigue du film est celle de l'enquête, et non celle du crime. Le parcours du héros commence donc à partir du crime pour tendre vers sa résolution.

L'intrigue du film se noue en plusieurs temps. Le mélange complexe d'images d'archives et d'images reconstituées qui constitue le prologue s'achève sur les instants qui suivent les coups de feu. La narration fait ensuite découvrir au public quelques-uns des personnages importants de l'intrigue, dont le procureur Jim Garrison lui-même. Ces séquences d'exposition mènent à l'une des scènes qui enclenchent l'action, la conversation qui dégénère en passage à tabac entre Guy Banister et Jack Martin⁷¹⁸. A ce stade, il est impossible de connaître l'importance de Banister dans la conspiration. Il est également difficile de comprendre la nature exacte de chacune de ses activités. La bagarre entre les deux ivrognes apparaît comme un élément contextuel mal défini. Les coups pleuvent lorsque Martin fait allusion aux fréquentations de Banister⁷¹⁹, mais de manière encore vague. Cette séquence constitue cependant une amorce dans le sens où elle attire l'attention du spectateur sur des personnages, dont on peut déduire l'importance par l'insistance de la narration.

La deuxième amorce du noeud de l'intrigue apparaît dans la séquence suivante, qui voit l'intérêt de Jim Garrison mis en éveil par la mention du nom de David Ferrie, autre conspirateur notoire⁷²⁰. L'interrogatoire qui s'ensuit⁷²¹ maintient le spectateur dans l'incertitude quant aux activités souterraines de Ferrie : il apparaît seulement comme un complice potentiel d'Oswald, dont le voyage au Texas aussitôt après l'assassinat est suspect, et justifié de manière désastreuse⁷²². Toutefois, malgré la teneur suspecte des propos et l'aspect bizarre du personnage, le spectateur ne peut encore voir là qu'un interrogatoire de routine, que le procureur mène d'ailleurs avec flegme et sans émotion, ainsi que le ton de sa voix l'indique en ne variant pas lorsqu'il conclut l'entretien en annonçant à Ferrie qu'il va le mettre en détention pour être interrogé plus avant⁷²³. A ce moment, alors que l'on a pu découvrir le procureur très ému, comme la plupart de ses compatriotes, par la mort du président, c'est son professionnalisme qui prévaut. Il accomplit son devoir sans émotion, sans

⁷¹⁸ *JFK*, chapitre 8, 11'39''.

⁷¹⁹ «You know, strange people, strange things... » (*Ibid.*, chapitre 8, 13'11'').

⁷²⁰ *Ibid.*, chapitre 9, 15'06''.

⁷²¹ *Ibid.*, chapitre 11, 18'52''.

⁷²² L'agent contractuel de la C.I.A. s'embrouille dans ses explications et affirme même être parti chasser la dinde sans fusil. (*Ibid.*, chapitre 11, 21'08'').

⁷²³ « I'm sorry that this has to end inconveniently for you, Dave, but I'm going to detain you for further questioning by the F.B.I. (...) Dave, I find your story simply not believable. » (*Ibid.*, chapitre 11, 20'42'').

doute heureux de contribuer à l'avancée de l'enquête, mais aucun détail ne permet d'en juger jusqu'à présent : le ton qu'il manifeste lorsqu'il demande à Lou Ivon d'amener David Ferrie à répondre à ses questions⁷²⁴ est calme, alors que Lee Harvey Oswald vient à peine d'être assassiné devant ses yeux.

Le véritable changement d'attitude de Garrison s'opère après la conversation qu'il a, trois ans après le meurtre de Kennedy, avec le sénateur, ainsi que le déclare Oliver Stone, s'appuyant sur les dires du véritable Garrison :

*Jusqu'alors, il ne pensait pas que c'était vraiment une affaire*⁷²⁵.

Ainsi déclare-t-il paisiblement, alors que le F.B.I. relâche Ferrie peu après :

*Ils doivent savoir quelque chose que nous ne savons pas. Retournons à nos vies, messieurs, nous avons assez de crimes locaux*⁷²⁶.

Le réalisateur le présente, presque nonchalant, échangeant des plaisanteries avec le sénateur Russell Long dans un avion. Cette conversation, ajoutée à la séquence suivante, constitue le véritable noeud de l'intrigue du film, non parce qu'il s'y prend des décisions majeures, mais parce que le point de vue du sénateur va affecter durablement Garrison, et déterminer son engagement dans l'instruction du meurtre. La séquence est située juste après l'abandon de l'équipe de Garrison, suite à la remise en liberté de David Ferrie par le F.B.I.

Au découragement de Jim Garrison -on le voit secouer la tête en écoutant les déclarations du responsable du F.B.I.⁷²⁷- succède un passage plus joyeux. La conversation, qui aura lieu lors d'un vol est introduite par un plan sur un avion passant dans le ciel, vu au travers des branches d'un cerisier en fleurs⁷²⁸. Cette image évoque instantanément le printemps et un changement d'époque. La mention faite des trois ans écoulés l'annonce, mais revêt plus d'importance pour situer l'état d'esprit général quant à l'assassinat du président que pour indiquer que le procureur n'a pas poursuivi l'enquête. Les cerisiers en fleurs, pour leur part, le soulignent. Le temps a passé et les préoccupations ont évolué.

⁷²⁴ *Ibid.*, chapitre 10, 17'41''.

⁷²⁵ «He didn't think he had that much of a case.», (*Ibid.*, chapitre 11, 22'41'', Commentaire du réalisateur).

⁷²⁶ «They must know something we don't. Let's go back to our lives, gentlemen, we have enough home-grown crimes.» (*Ibid.*, chapitre 12, 22'40'').

⁷²⁷ *Ibid.*, chapitre 12, 22'21''.

⁷²⁸ *Ibid.*, chapitre 13, 23'07''.

Le ton badin de la conversation entre le procureur et le sénateur le confirme. Cette conversation se déroule en deux temps, une ellipse discrète est réalisée et signalée par un changement de plan, quittant les deux hommes en train de rire pour reprendre sur le journal que tient Garrison, lisant d'un air concentré⁷²⁹. Le journal, le Washington Post, annonce entre autres titres que le président Johnson est à la recherche de fonds pour poursuivre la guerre au Vietnam. Ce titre annonce la théorie de X, qui sera développée plus tard dans le film⁷³⁰. La conversation, en revanche, ne semble pas s'être interrompue. Le sénateur Long, que l'on voit remercier chaleureusement la jeune hôtesse qui lui a servi un verre d'alcool⁷³¹, se laisse visiblement aller dans ses propos, et l'on suppose une amitié sincère entre les deux hommes, ce qui confère à la conversation le ton d'une discussion informelle. C'est cependant dans le cours de cette conversation, très libre, que le sénateur influence considérablement le procureur, que l'on voit généralement sceptique et peu enclin à suivre les pistes trop ostensiblement offertes⁷³². La relation d'amitié qui unit les deux hommes constitue à l'évidence un facteur important de crédibilité, mais on peut également comprendre, au détour d'une réplique du procureur, que la blessure occasionnée par la mort du président ne s'est jamais vraiment refermée :

*Parfois, je pense que les choses ont commencé à se dégrader après la mort de John Kennedy*⁷³³.

Bien que son début d'enquête sur les liens qui unissaient Ferrie et Oswald ait été contrarié par le F.B.I., le procureur n'a pas totalement chassé l'affaire de sa mémoire, mais il s'en est détaché. Le ton qui marque cette réplique trahit plus une opinion vague sur l'actualité qu'une volonté de rouvrir l'affaire. Cette curiosité toujours vive est alors plutôt celle du sénateur Long, qui affirme son scepticisme de manière virulente, et fait paraître Garrison comme un homme du commun, ayant plus ou moins accepté les conclusions du rapport

⁷²⁹ *Ibid.*, chapitre 13, 23'31''. Photogramme n° 29, Annexes, p. XVII.

⁷³⁰ « Le principe fondateur de toute société est l'effort de guerre. » (*Ibid.*, chapitre 51, 1h 55'49'').

⁷³¹ *Ibid.*, chapitre 13, 24'00''.

⁷³² « Hold your horses! » (« Retenez vos chevaux! ») s'exclame-t-il lorsque l'excitation s'empare de ses collaborateurs après que Bill Broussard a annoncé que l'une de ses sources lui affirme que David Ferrie était le pilote prévu pour la fuite des assassins. En professionnel de l'enquête judiciaire, Garrison demande ensuite des informations sur les sources de son collaborateur (*Ibid.*, chapitre 10, 16'42'').

⁷³³ « Sometimes I think things have gone downhill since John Kennedy died. » (*Ibid.*, chapitre 13, 23'46'').

Warren. Le glissement de l'échange sur la politique courante du pays vers la conversation, toujours relativement détendue, sur les détails de l'assassinat, s'effectue donc en deux répliques et une réaction vigoureuse : alors que Garrison vient d'évoquer le fantôme de Kennedy pour justifier les difficultés traversées par les Etats-Unis, le sénateur répond en revenant directement sur les circonstances de l'assassinat:

*Oh, ne me lancez pas là-dessus! Ces types de la Commission Warren cherchaient des chiures de mouches dans du poivre!*⁷³⁴.

L'intérêt du procureur, plus posé que le politicien, est ainsi éveillé sur le ton de la conversation, par une confrontation d'idées et d'hypothèses. On devine que le sénateur Long a longuement réfléchi sur la question, à l'inverse de Garrison, car il soulève immédiatement quelques-unes des objections les plus sérieuses au rapport Warren, tandis que Garrison semble réaliser l'incohérence et l'invraisemblance des conclusions techniques. La première incohérence est purement technique, et concerne la possibilité que Oswald ait pu tirer trois coups de feu atteignant leur cible, et notamment le troisième, le plus difficile à réussir⁷³⁵. Long affirme son incrédulité, à laquelle Garrison oppose les tests réalisés par le F.B.I. Le sénateur, admettant la remarque de Garrison pour lui apprendre les résultats négatifs de ces tests, sème le premier doute dans l'esprit du procureur. Garrison incarne alors une figure de l'opinion publique, qui a accepté l'avis autorisé de l'Etat. Le fait même que ce soit précisément un représentant du peuple, un sénateur, qui affirme son incrédulité, ne peut que le pousser plus avant dans la curiosité.

Les premières informations sur les capacités de tireur d'Oswald sont ainsi révélées au procureur par le sénateur.

Le cinéaste introduit alors les premières images reconstituées d'Oswald en train de tirer sur Kennedy. Les dernières séquences reconstituées remontent au prologue, si l'on excepte quelques flashes lors de l'interrogatoire de David Ferrie⁷³⁶. Toutefois, ces flash-back ne sont pas du même ordre : ils ne mettent aucun personnage en scène, et, associés à d'autres effets,

⁷³⁴ « Oh don't get me started on that! Those Warren Commission fellows were picking gnat shit out of pepper! ». (*Ibid.*, chapitre 13, 23'51'').

⁷³⁵ *Ibid.*, chapitre 13, 24'05''.

⁷³⁶ *Ibid.*, chapitre 11, 20'11'', 20'18'', 20'28''.

sonores notamment⁷³⁷ ils semblent avant tout destinés à rompre la monotonie d'une scène de dialogue et à « déconstruire la réalité », selon le mot de l'auteur, c'est à dire, en l'occurrence, à rendre concrète l'incohérence du récit de Ferrie en même temps qu'ils illustrent le raisonnement analytique de l'enquêteur. Notons que ces séquences illustratives sont réalisées en couleur, dans deux qualités d'image distinctes : les deux premières séquences, qui ponctuent l'évocation de l'orage faite par Garrison⁷³⁸, ne marquent aucune différence avec la qualité choisie pour la narration, tandis que le grain se fait plus fort lorsqu'il s'agit de prises de vues de la campagne où Ferrie dit avoir passé son temps avec ses jeunes compagnons⁷³⁹. Il s'agit ici de marquer la différence entre les arguments, vérifiés, du procureur et les assertions fantaisistes du suspect.

Lors de la conversation entre le sénateur et le procureur, les flash-back qui ponctuent les affirmations du sénateur sont tous réalisés en Noir et Blanc⁷⁴⁰, impliquant une distance temporelle et médiatique. Le Noir et Blanc renvoie au cinéma d'avant l'arrivée de la couleur, mais surtout, dans le contexte des années soixante qui occupe la toile de fond de l'intrigue, aux images d'actualités, diffusées notamment à la télévision. Les flash-back reflètent ici les pensées de Garrison, qui visualise les contradictions soulevées par le sénateur. Toutefois, puisqu'aucune théorie de substitution n'est encore avancée, on ne voit qu'Oswald faisant feu sur le président, avec une frénésie laissant encore voir l'image du criminel effrayant et mystérieux que les médias ont colporté jusqu'alors. La contradiction vient du commentaire fait par le sénateur, qui précise que non seulement le tueur présumé était considéré comme un mauvais tireur, mais que son arme ne lui aurait probablement pas permis des coups d'une telle précision⁷⁴¹. Le visage de Garrison a changé au sortir de cette première série de flash-back : il est passé de la curiosité à la préoccupation, se remémorant sans doute son action contre Ferrie, trois ans auparavant. Il le déclare, mais encore sur le ton de la réflexion sans conséquence :

⁷³⁷ Tandis que Ferrie s'enferme dans son invraisemblable récit de chasse à la dinde à mains nues, on entend les cris des oiseaux (*Ibid.*, chapitre 11, 20'32'').

⁷³⁸ *Ibid.*, chapitre 11, 20'11'' et 20'18''.

⁷³⁹ *Ibid.*, chapitre 11, 20'38''.

⁷⁴⁰ *Ibid.*, chapitre 13, 24'22''.

⁷⁴¹ *Ibid.*, chapitre 13, 24'22''.

*Vous savez, quelque chose m'a toujours dérangé à ce propos depuis le premier jour, moi aussi*⁷⁴².

Cette dernière réplique est illustrée par un nouveau flash-back, encore en Noir et Blanc, mais, à la différence de la première série, d'une qualité d'image volontairement altérée, granuleuse, qui évoque l'image d'archive ou d'actualité. Il s'agit pourtant d'une séquence reconstituée, l'acteur Gary Oldman y interprétant Lee Harvey Oswald en train de demander, en conférence de presse, qu'un avocat vienne se charger de sa défense⁷⁴³. On se souvient de la réaction suspicieuse de Garrison lorsqu'il avait découvert ces images :

*Il m'a l'air plutôt à l'aise pour un homme sous une telle pression*⁷⁴⁴.

Ce scepticisme réveillé est souligné aux yeux du public par la répétition d'une image apparue et isolée en insert, lorsque Garrison découvrait les premières images et informations qui suivaient l'assassinat du président. Il s'agit de l'arrestation de Lee Harvey Oswald, sous les huées de la foule⁷⁴⁵. Le cinéaste avait inséré cette image en exergue, reprise en plan rapprochée d'un plan plus large qui précédait⁷⁴⁶, entre deux plans sur le procureur, absorbé dans la contemplation du téléviseur. Oliver Stone choisit cette technique pour frapper l'imagination du spectateur, et rompre le fil de la narration en plaçant le public dans une position omniprésente, à la fois derrière le téléviseur et à l'intérieur même des images d'archives. De plus, le cinéaste souhaite, de son propre aveu, semer quelques signes préalables des images qui marqueront Garrison dans la suite des événements, et qui contribueront à transformer sa curiosité professionnelle en quête de la vérité :

*Voilà quelque chose qui paiera plus tard dans le film. Il s'agit d'une technique de montage que nous commençons à utiliser à cet instant, une sorte de "blips, blips" de prise de conscience qui frappent Jim Garrison*⁷⁴⁷.

Lors de l'entretien avec le sénateur Long, ce plan prend le sens d'un retour en arrière dans les pensées du procureur, dont le visage s'est fermé lorsqu'il entend les dernières

⁷⁴² «You know, something always bothered me from day one too. » (*Ibid.*, chapitre 13, 24'41'').

⁷⁴³ *Ibid.*, chapitre 13, 24'44'').

⁷⁴⁴ «He seems pretty cool to me for a man under a lot of pressure like that. » (*Ibid.*, chapitre 10, 14'25'').

⁷⁴⁵ *Ibid.*, chapitre 7, 11'21'').

⁷⁴⁶ *Ibid.*, chapitre 7, 11'17''). Photogrammes n° 27 et 28, Annexes, p. XVI.

⁷⁴⁷ *Ibid.*, commentaire du réalisateur, chapitre 7, 11'32'').

hypothèses de son interlocuteur. Le réveil de sa curiosité clairement signalé au spectateur, l'enchaînement avec la séquence suivante se fait naturellement sur des plans montrant les livres qui couvrent le bureau de Garrison, tous dédiés à l'affaire qui le préoccupera désormais.

La séquence s'ouvre sur un travelling latéral de gauche à droite, qui s'attarde sur les menus objets, ainsi que les livres concernant Oswald, qui occupent le bureau du procureur, puis sur son fils qui joue à ses pieds, avant de montrer le procureur manifestant un intérêt renouvelé pour le meurtre de John Kennedy, mais l'attitude de Garrison n'a pas encore changé. L'affaire peut encore être abordée à table avec son épouse et en présence des enfants et des domestiques⁷⁴⁸. L'ambiance de travail est détendue, et montre encore un Garrison paisible, studieux. La bande-son accentue cette sensation de calme, diffusant du jazz New-Orleans reposant. Toutefois, la curiosité du procureur devient trop forte. Les dialogues montrent une rupture progressive de la communication, l'époux ne parlant que de l'affaire et sa femme lui enjoignant de rejoindre la table familiale, puis de venir la retrouver au lit, sans que Garrison change de sujet.

L'interprétation montre également ce décalage entre les époux : l'intérêt que Liz Garrison porte aux propos de son mari semble superficiel, comme l'indique le plan sur son visage, sourcils haussés en signe de surprise, mais vite rabaissés lorsqu'à la brève interjection de curiosité succède la demande de passer à table⁷⁴⁹. La structure du dialogue, lors de cette séquence familiale, annonce les disputes qui déchireront le couple par la suite, ainsi que la manière dont Garrison commence à prendre les choses en main dans le cadre de son enquête. Aux longs arguments exposés par son mari, Liz Garrison répond par des phrases relativement convenues sur le deuil bâclé du peuple américain après la mort de son président :

Chéri, c'était il y a trois ans. Nous avons fait tellement d'efforts pour nous sortir ça de l'esprit, et tu continues de le déterrer... 750.

Pour Garrison, il est déjà trop tard pour reculer. Oliver Stone le déclare en commentant cette scène :

⁷⁴⁸ *Ibid.*, chapitre 14, 26'08''.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, chapitre 14, 25'51''.

⁷⁵⁰ «Honey, that was three years ago. We've tried so hard to put it out of our minds, and you keep digging it up again... » (*Ibid.*, chapitre 14, 26'47').

*Une fois dans le terrier du lapin, ça ne s'arrête jamais, c'est Alice au Pays des Merveilles, ce sera épaisseur après épaisseur, et la réalité deviendra vraiment folle*⁷⁵¹.

Jusqu'ici, le procureur ne se heurte pas encore à son épouse, bien que celle-ci démontre un intérêt tout relatif pour l'affaire, en comparaison de celui de son mari. La conversation se termine en effet sur le ton de la plaisanterie, par une ultime invitation à la rejoindre dans la chambre conjugale après une heure :

*Eh bien, je te laisse une heure pour résoudre l'affaire, après cela tu es à moi*⁷⁵².

On peut constater que l'ambiance est encore détendue, Garrison courant comme un enfant vers son bureau, comme pour ne pas perdre une minute de cette heure offerte par son épouse.

Cette heure d'étude est largement dépassée, et la manière de la filmer constitue le noeud formel de l'intrigue, en ce qu'elle confond réalité et rêve, et met ainsi en images la naissance de l'obsession de Jim Garrison, qui ne sera plus le même homme en se réveillant. De fait, on notera que le premier heurt sérieux entre lui et son épouse intervient à son réveil. Cette séance de consultation des documents de la Commission Warren est cruciale : à l'inverse de celle que nous avons observée auparavant, située, dans l'économie du temps du récit, quelques heures plus tôt, elle ne s'effectue pas dans le climat serein d'alors.

Alors que le début de soirée commençait par un plan long et lent qui entrait dans le bureau de Garrison pour aboutir sur lui-même, sur fond de musique douce, la séquence commence brutalement après le plan qui voit Garrison courir vers son bureau comme un enfant. Un travelling latéral offre au regard du spectateur quelques objets du bureau en gros plan, sous un éclairage jaune sombre totalement différent de la séquence précédente. A l'inverse du premier travelling, celui-ci s'effectue de droite à gauche, développant l'effet de miroir très prisé par le cinéaste. En effet, quelques séquences plus tard, il placera dans la bouche de son héros, qu'ils sont « de l'autre côté du miroir, le noir est blanc et le blanc est noir »⁷⁵³. Cette deuxième séance de travail est donc annoncée comme une authentique

⁷⁵¹ *Ibid.*, commentaire du réalisateur, chapitre 14, 27'34''.

⁷⁵² *Ibid.*, chapitre 14, 27'06''.

⁷⁵³ *Ibid.*, chapitre 28, 1h 03'06''.

traversée de miroir pour le paisible procureur, dont l'attitude va se révéler nettement différente que lors de la première séance.

Quelques secondes sécoulent ainsi, durant lesquelles les objets familiers prennent un aspect inquiétant. Ce changement d'atmosphère peut être interprété comme le reflet d'une concentration plus importante dans l'état d'esprit de Garrison, ou comme celui de la progression d'un engagement dans ses recherches, qui prennent peu à peu le tour d'une obsession. Comme le cinéaste l'a dit dans le commentaire de la séquence précédente, le procureur ne pourra progressivement plus se détacher de cette enquête. Des flash-back viennent ponctuer la lecture des rapports. Ils se distinguent en deux catégories : des reconstitutions des interrogatoires et des reconstitutions d'événements évoqués dans lesdits interrogatoires ou consécutifs à ces derniers. Dans le même esprit que les irruptions d'images reconstituées qui ont frappé Garrison lors de l'annonce de la mort de Kennedy et de la conversation qu'il a eue avec le sénateur Long, ces flash-back ponctuent sa lecture en mettant en exergue les points qui paraissent saillants au cinéaste dans l'enquête, et qu'il développera plus longuement dans la suite du film.

La narration se déroule sur trois plans : Jim Garrison, assis dans son bureau, constitue le premier plan de la narration. Les interrogatoires de la commission Warren, dont il est en train de lire les comptes-rendus, sont reconstitués en flash-back, en un second plan de narration. Le troisième consiste dans les flash-back des événements narrés par les témoins interrogés par la commission. La mise en abîme des événements tourne autour d'un seul élément de l'enquête, désigné par Stone comme l'un de ceux qui achevèrent de décider Garrison à relancer l'investigation. Cette construction de la séquence correspond à l'idée que l'auteur se fait de l'histoire, à découvrir « couche après couche »⁷⁵⁴, et permet au spectateur de s'enfoncer progressivement dans les méandres de l'intrigue.

L'ambiance résolument sombre qui règne à présent dans le bureau de Garrison est le premier élément stylistique qui guide le spectateur vers une première série de révélations quant au caractère douteux du rapport Warren. L'horloge marque minuit, heure symbolique

⁷⁵⁴ « Layer after layer », *ibid.*, commentaire du réalisateur, chapitre 14, 26'40''.

entre toutes dans la fiction fantastique et policière⁷⁵⁵, ainsi que dans la culture populaire en général. Enfin seul, le procureur semble totalement étranger au monde qui l'entoure, et l'on ne doute pas qu'il aura vite oublié le délai qui lui a été accordé par son épouse pour la rejoindre. On peut comparer cette séquence à une séance de spiritisme, amorcée par la réplique prononcée au dîner par Liz Garrison, qui compare l'enquête à une exhumation :

*Nous avons essayé tellement fort de nous sortir cela de la tête, et tu continue de le déterrer*⁷⁵⁶.

L'enquêteur est ainsi assimilé une première fois à Hamlet, rencontrant le fantôme de son père réclamant justice⁷⁵⁷ : tout comme Hamlet, les éléments cachés du meurtre ne lui sont révélés qu'une fois seul, et tout comme le prince du Danemark, cette rencontre marquera un tournant important dans sa conduite de vie. Rappelant pour sa part les fantômes de témoins morts, Garrison semble entretenir un dialogue avec les différents témoins et enquêteurs du rapport Warren, qui le font s'exclamer à voix haute, tant les découvertes qu'il fait le choquent, jusqu'à s'adresser à certains d'entre eux :

*Et ? Pose la question, pose la question !*⁷⁵⁸.

Il trépine sur son fauteuil, et on le voit, pour la seconde fois du film, manifester des émotions à voix haute⁷⁵⁹. La mort de Lee Bowers, évoquée par un plan sur son cadavre, viendra conclure en amplifiant l'impression macabre distillée par cette séance de travail⁷⁶⁰.

La photographie est différente pour la mise en images des interrogatoires. Aux tons chauds mais désormais sombres qui caractérisent les prises de vues du bureau de Jim Garrison s'opposent des teintes froides, grises et métalliques. Le montage alterne des plans larges où les témoins semblent perdus au milieu de la salle⁷⁶¹ et des successions de gros plans sur des

⁷⁵⁵ *Ibid.*, chapitre 15, 28'02''.

⁷⁵⁶ «We've tried so hard to put it out of our minds , and you keep digging it up again... » (*Ibid.*, chapitre 14, 26'47').

⁷⁵⁷ Shakespeare, *Hamlet*, Acte I, Scène 5. Ce lien intertextuel sera développé lors de la plaidoirie de Garrison (*Ibid.*, chapitre 80, 3h 00'51'') : «We all became Hamlets in this country, children of a slained father whose murderer still possess the throne.The ghost of John F. Kennedy confronts us with the secret murder of the heart of the american dream. »

⁷⁵⁸ «And? Ask the question, ask the question! ». *Ibid.*, chapitre 15, 28'58''.

⁷⁵⁹ Lors de l'annonce de l'assassinat, alors qu'il suivait les événements à la télévision, Garrison parlait à Kennedy à mi-voix: « Come on, Jack, pull through! » (« Allez, Jack, tiens bon! ») *Ibid.*, chapitre 6, 8'17''.

⁷⁶⁰ *Ibid.*, chapitre 15, 30'28''. Photogramme n° 31, Annexes, p. XVIII.

⁷⁶¹ *Ibid.*, chapitre 15, 29'42''.

gestes, normalement anodins, mais dont l'exécution en contexte les rend inquiétants en raison même de leur banalité: les uns manipulent une pipe, les autres écrasent une cigarette⁷⁶², et la greffière prend note des dires des témoins⁷⁶³. Les seuls visages identifiables sont ceux des témoins et de la greffière. Les interrogateurs sont anonymes, et on ne peut distinguer presque aucun visage dans les plans larges, à l'exception de celui d'Earl Warren⁷⁶⁴. Des rais de lumières entrent par les fenêtres et semblent découper l'espace de la pièce⁷⁶⁵, lui conférant une atmosphère de film noir⁷⁶⁶. Cependant, la banalité du ton employé par les interrogateurs, ainsi que le calme des témoins, tranchent avec l'émotion manifestée par Garrison, qui semble seul percevoir, avec le spectateur, le caractère angoissant de ces auditions. La modalisation formelle de ces plans reflète ainsi plutôt la manière dont Garrison les découvre, son état d'esprit lors de la lecture des volumes du rapport Warren que la réalité. A la décharge du cinéaste, pris dans la tourmente polémique avant même le début du tournage, on notera la prudence impliquée par ce procédé, qui peut toutefois laisser penser que le cinéaste cherche à imposer une vision effrayante des faits.

Le dernier niveau de la mise en abîme se situe le jour de l'assassinat de Kennedy, et met en images les dires des témoins. La photographie change encore pour passer à un noir et blanc granuleux indiquant clairement le changement d'époque, en évoquant une nouvelle fois les images d'archives et autres reportages. Le cadrage, la durée des plans et leur succession ne sont pas encore très différents de la manière dont Jim ou la Commission Warren sont filmés. Le visage de Lee Bowers est montré à l'écran pour illustrer l'attention qu'il a alors manifesté pour les événements qui se déroulaient sous ses yeux⁷⁶⁷. Lors de l'évocation des coups de feu, la plupart des plans sont peu stables, avec des effets de « bougé » et des zooms très rapides, évoquant plus la caméra amateur que le cinéma hollywoodien⁷⁶⁸. Il s'agit là

⁷⁶² *Ibid.*, chapitre 15, 29'25''.

⁷⁶³ *Ibid.*, chapitre 15, 29'22''.

⁷⁶⁴ *Ibid.*, chapitre 15, 29'42''.

⁷⁶⁵ *Ibid.*, chapitre 15, 29'42''.

⁷⁶⁶ L'atmosphère d'*Assurance sur la Mort (Double Indemnity, Wilder, 1949)* des scènes nocturnes de *Quand la Ville dort (The Asphalt Jungle, Huston, 1950)* est proche des éclairages de cette portion de la séquence, ainsi que les clairs-obscurs du *Hamlet* de Laurence Olivier (1948) et de *Othello* d'Orson Welles (1952). Photogramme n° 30, Annexes, p. XVII.

⁷⁶⁷ *Ibid.*, chapitre 15, 29'51''.

⁷⁶⁸ *Ibid.*, chapitre 15, 30'17''.

d'ocularisations primaires alternées avec de nouveaux plans sur le visage de Bowers au moment des événements, puis lors de son audition. Bowers y apparaît plus perplexe qu'au cours de l'audition, sourcils froncés et marmottant tandis qu'il compte et observe les hommes qui arpentent le parking⁷⁶⁹. Le spectateur assiste ici à la reconstitution des dires de Bowers, avec lesquels le changement de mode de prise de vues permet à l'auteur de prendre des distances. Le personnage principal, en revanche, est plongé dans un labyrinthe à plusieurs étages, pris entre la critique qu'il ne peut s'empêcher de faire du travail de la Commission Warren et la visualisation qu'il ne peut s'empêcher d'effectuer des événements relatés par les témoins.

Il est à noter que l'un des plans en annonce un autre, sensiblement différent. Lors de la mise en images du défilé des vagabonds, on ne voit pour les accompagner que deux policiers. Plus tard, cette image, prise sous un angle différent qui comporte un personnage supplémentaire, le général Y⁷⁷⁰, illustre alors les hypothèses de X, qui voit la main de son supérieur derrière l'attentat. Les deux versions de la même séquence ne sont pas sans rappeler les récits divergents de l'assassinat du Député de Z⁷⁷¹. La narration multiplie les plans courts annonciateurs de répétition plus loin dans le déroulement du film, comme on l'a déjà vu dans le cas des images de l'arrestation de Lee Harvey Oswald⁷⁷². Les images des vagabonds en sont un des exemples les plus importants, une partie de la thèse de Garrison étant fondée sur l'identité inconnue de ces derniers, et de leur aspect trop soigné pour être celui de clochards.

La séquence commence par le calme inquiétant du bureau de Garrison, et évolue vers la confusion au fur et à mesure de l'alternance de plus en plus complexe des strates narratives. La première irruption du passé, c'est à dire des interrogatoires de la Commission Warren, s'effectue après fondu au blanc rapide⁷⁷³, après trente-trois secondes d'un travelling latéral

⁷⁶⁹ *Ibid.*, chapitre 15, 29'51''. Photogramme n° 33, Annexes, p. XIX.

⁷⁷⁰ *Ibid.*, chapitre 52, 1h 59'05''. Photogrammes n° 34 et 35, Annexes, pp. XIX et XX.

⁷⁷¹ Dans le film de Costa-Gavras, à la version réelle des événements, vue par les spectateurs au chapitre 8, (31'25'') (Photogrammes n° 8 et 9, Annexes, pp. VI et VII) vient s'opposer celle du Général (chapitre 14, 1h 05'15''), avant que celle de Manuel ne vienne restaurer la vérité (chapitre 18, 1h 44'33'') (Photogramme n° 10, Annexes, p. VII).

⁷⁷² Ces images réapparaissent plusieurs fois, tandis que la réflexion du procureur progresse. (*JFK*, chapitre 7, 11'17'').

⁷⁷³ *Ibid.*, chapitre 15, 28'30''.

de droite à gauche se convertissant en travelling avant sur le visage de Garrison. Huit secondes et quatre plans constituent cette première évocation du témoignage de Lee Bowers⁷⁷⁴. La première incursion dans les événements de 1963 dure moins de quatre secondes, lorsque les vagabonds sont jetés hors du train⁷⁷⁵. Les allers et retours, après cette première incursion, entre les diverses strates, se multiplient sans nécessairement respecter d'ordre chronologique, c'est-à-dire sans que les déclarations des témoins servent de passage intermédiaire entre le moment où Jim Garrison lit le rapport et les événements décrits par lesdits témoins. La voix off de ces derniers fait toutefois encore le lien, comme lorsque, après que Garrison a encouragé son collègue de la Commission à poser la question qu'il a omis dans le rapport final⁷⁷⁶, la narration revient sur Lee Bowers, à son poste de travail, en train d'observer les mouvements suspects sur le parking⁷⁷⁷. Cette confusion progressive s'accroît lorsqu'au visage de Bowers, vivant, succède celui de son cadavre, en un enchaînement de travellings donnant un mouvement fluide, et par-là accentuant le caractère consécutif de sa mort après son témoignage : la caméra s'approche de son visage concentré sur les hommes qui s'enfuient après avoir tiré sur Kennedy, puis progresse lentement de gauche à droite depuis l'éclat du pare-brise de sa voiture pour s'attarder une seconde sur son visage, écrasé sur son volant⁷⁷⁸.

En guise de prolongement de sa réflexion, les images du film d'Abraham Zapruder défilent, extrêmement ralenties, devant les yeux de Garrison⁷⁷⁹. Le rythme se ralentit jusqu'à passer à l'image par image, et ressembler à un collage d'images fixes, la dernière étant celle qui montre le visage, en gros plan mais très flou, de Jackie Kennedy hurlant, ses yeux et sa bouche paraissant des trous noirs⁷⁸⁰. La bande-son, constituée alors de bruitages déformés de moteurs de motos et de voitures, de coups de feu et de cris, accentue l'angoisse de ce qui

⁷⁷⁴ *Ibid.*, chapitre 15, 28'38''.

⁷⁷⁵ *Ibid.*, chapitre 15, 28'50''.

⁷⁷⁶ *Ibid.*, chapitre 15, 29'10''.

⁷⁷⁷ *Ibid.*, chapitre 15, 29'11''.

⁷⁷⁸ *Ibid.*, chapitre 15, 30'29''.

⁷⁷⁹ Un reflet s'anime sur le verre de ses lunettes, au même rythme que le film de Zapruder, au milieu des images dudit film. *Ibid.*, chapitre 15, 30'39''.

⁷⁸⁰ *Ibid.*, chapitre 15, 30'42''. Photogramme n° 32, Annexes, p. XVIII.

s'avère être devenu un cauchemar de Jim Garrison, par un crescendo général avant le réveil en sursaut du procureur⁷⁸¹ .

L'organisation narrative de l'ensemble de cette séquence révèle une grande part de la poésie du film, qui consiste, en les mélangeant, à montrer que les différentes époques sont intimement liées, et que le présent est conditionné par le passé . Il s'agit également ici de montrer au public l'évolution du héros, afin de lui faire comprendre pourquoi il s'engage si profondément dans cette quête de vérité, et ce qui l'amène à douter de la version officielle des événements. Stone mêle ici les éléments de l'enquête et la progression intime du personnage, son émotion grandissante. Partant d'un sentiment de lassitude générale à l'endroit de la politique menée par le successeur de Kennedy, Lyndon Johnson, Garrison s'émeut d'abord des failles du rapport de la Commission Warren, qu'il considérait comme un travail sérieux⁷⁸² . On peut attribuer cette confiance a priori dans les institutions comme un certain esprit de corps de sa part, qui se manifeste en quelques autres occasions⁷⁸³. Cette confiance est le point de départ du parcours intime du procureur, qui perdra presque toute confiance dans les organismes chargés de la sécurité intérieure au fil de son enquête. La caractérisation du personnage qui s'effectue ainsi permet de crédibiliser le propos du cinéaste, puisque le héros, à l'instar du Juge d'Instruction de Z⁷⁸⁴ , ne peut être soupçonné de sympathies antigouvernementales, ni mêmes critiques à l'égard des institutions. C'est uniquement le souhait de voir la justice rendue qui l'anime, comme il le dira plus tard à Bill Broussard, qui s'inquiète de voir le gouvernement mis en accusation :

⁷⁸¹ *Ibid.*, chapitre 15, 30'43''.

⁷⁸² Son estime pour Earl Warren se fait sentir lors du dîner, au cours d'une évocation des éléments discréditant le rapport : « Je ne peux pas croire qu'un homme intelligent comme Earl Warren ait seulement lu ce qu'il y a dans ces volumes. » (« I can't believe a man as intelligent as Earl Warren ever read what is in those volumes. » *JFK*, chapitre 14, 27'02'').

⁷⁸³ C'est notamment le cas lorsqu'il interroge Julia Ann Mercer, témoin de l'assassinat qui vient de lui révéler les pressions exercées sur elle par le F.B.I. : « En tant qu'ancien homme du F.B.I., c'est difficile à accepter. » (« As a former F.B.I.man, it is difficult to accept. » (*JFK*, chapitre 31, 1h 08'17'').

⁷⁸⁴ Devant son acharnement, le Général le soupçonnera de sympathies communistes: « Mais il est communiste ou quoi? Pourquoi cherche-t-il à m'accabler? », avant d'être détrompé par son avocat : « Son père était colonel de gendarmerie. » (*Z*, chapitre 20, 1h 56'37'').

*Nous sommes en train de parler de notre gouvernement, là! -Non Bill, nous sommes en train de parler d'un crime, pur et simple!*⁷⁸⁵.

Mettant en images ses propres convictions, Oliver Stone présente son personnage découvrant la réalité atroce que le peuple américain a été forcé de découvrir au fil des ans, au prix de la « perte de son innocence »⁷⁸⁶. De plus, contrairement à ce qui a pu lui être reproché⁷⁸⁷, le cinéaste n'élude pas le caractère obsessionnel développé par le procureur : cette séquence est la mise en scène de l'apparition de cette obsession, du point de non-retour pour le héros, qui en perd le calme, le sommeil et ne peut plus vivre la vie qu'il a menée jusque-là en raison des découvertes qu'il commence à faire.

Le premier heurt entre les époux Garrison intervient au réveil du procureur, qui hurle dans son sommeil⁷⁸⁸. Ce faisant, il illustre l'expression anglo-saxonne « to wake up screaming », utilisée pour décrire la fin brutale d'une période dorée. Le décalage qui est apparu entre les époux plus tôt dans la soirée est amplifié. Garrison, encore en partie dans son rêve, mais surtout dans les réflexions qui l'ont animé avant de s'endormir, n'entend même pas les récriminations de sa femme, plus terre à terre encore qu'auparavant :

*Chéri, il est quatre heures et demie du matin, j'ai cinq enfants qui vont commencer à se réveiller dans une heure, rendors-toi!*⁷⁸⁹.

Le ton de la conversation est violent : Garrison jure et s'exclame qu'il a « dormi pendant trois ans. »⁷⁹⁰. La séquence qui suit immédiatement étant celle qui conduit le procureur à

⁷⁸⁵ «We're talking about our government here! -No, we're talking about a crime, pure and simple! » (*JFK*, chapitre 28, 1h 02'53'').

⁷⁸⁶ « *The murder of President Kennedy was a seminal event for me and for millions of Americans. (...) It put an abrupt end to a period of innocence and great idealism.* » (« Le meurtre du président Kennedy fut un événement séminal pour moi et pour des millions d'Américains. (...) Cela mit un terme à une période d'innocence et de grand idéalisme. ») (Oliver Stone, *Stone's JFK : a higher truth?*, in *The Washington Post Outlook*, 02/06/1991, in *JFK, The Book of the Film*, op. cit., p. 199).

⁷⁸⁷ Jim Garrison a vu sa campagne dénigrée sous divers prétextes, dont celui de faire de cette affaire une affaire personnelle. On peut ainsi trouver les appellations les moins flatteuses à son endroit : il est notamment suspecté de corruption (« un compagnon de la pègre » (« a mob confidant », (Andrew O'Heir, *JFK: Tragedy into Farce*, in *San Francisco Weekly*, 18 décembre 1991)) et de monomanie (l'un des plus farouches opposants au cinéaste, Tom Wicker, considère que Clay Shaw était le « méchant choisi » par Garrison (« his chosen villain »), dans son article du *New York Times*, 15 décembre 1991), la plus violente diatribe étant portée par Nicholas Lehmann, instruisant dans les colonnes de *GQ* « le procès contre Jim Garrison » (*The Case against Jim Garrison*, *GQ*, Janvier 1992).

⁷⁸⁸ *JFK*, chapitre 16, 30'42''.

⁷⁸⁹ *Ibid.*, chapitre 16, 31'13''.

⁷⁹⁰ «God damn it! I've been sleeping for three years! » (*Ibid.*, chapitre 16, 32'04'').

déclarer à ses enquêteurs qu'ils « rouvrent l'affaire »⁷⁹¹, il est difficile de dissocier le rêve de la décision de Garrison de reprendre l'enquête. Bien qu'il ne soit pas mentionné de dates, la succession des séquences laisse entendre qu'à la conversation dans l'avion succède le dîner, et qu'au dîner succède le cauchemar, le tout dans la même journée. Il est plus probable que les trois séquences soient séparées d'un laps de temps important, mais cette contraction temporelle rend la prise de décision plus dynamique, presque impulsive. Symboliquement, le fait que le héros ne trouve plus le sommeil montre à la fois à quel point il se sent concerné par l'affaire et l'engagement dont il est capable. Tandis que cet engagement a été parfois jugé excessif dans la réalité, le cinéaste le met en scène pour n'éviter aucun aspect du personnage, et lui conférer un surcroît de froideur et de lucidité qui apparaîtra par contraste lorsque le spectateur le découvrira menant des interrogatoires avec ces qualités⁷⁹².

Bien qu'il ne constitue pas le noeud du roman de Didier Daeninckx, le cauchemar fait par l'inspecteur Cadin⁷⁹³ présente des similitudes avec celui du procureur Garrison. Les deux rêves se produisent à la suite de l'étude poussée de documents accablants et perturbants: le rapport Warren pour Garrison, le mémoire de Roger Thiraud pour Cadin⁷⁹⁴. Celui de Garrison ne présente que peu d'altérations de la réalité: il s'agit essentiellement d'extraits sonorisés du film d'Abraham Zapruder, dont le cadrage est modifié jusqu'à rendre certains visages à peine humains, comme celui de Jackie Kennedy⁷⁹⁵. Situé au début de l'œuvre d'Oliver Stone, ce cauchemar contribue à transformer un vif intérêt en obsession. Celui de Cadin intervient à peu de temps du dénouement, et permet de montrer la progression plus lente de l'intérêt de Cadin pour l'enquête. Jusqu'alors, il a effectué les démarches normales de son enquête sans manifester d'implication personnelle, si ce n'est son penchant pour Claudine Chenet. Son cauchemar est une synthèse fantasmagorique de l'ensemble des éléments de l'enquête où se rencontrent tous les personnages qu'il a croisés depuis. On y trouve les

⁷⁹¹ « We're going back in the case », *Ibid.*, chapitre 17, 36'11''.

⁷⁹² Ce sera notamment le cas de celui de Clay Shaw (*ibid.*, chapitre 38, 1h 23'53''), jusqu'à ce que le procureur perde son sang-froid, de la même manière qu'il s'est fâché avec son épouse (*ibid.*, chapitre 41, 1h 29'50'').

⁷⁹³ *Meurtres pour Mémoire*, chapitre VIII, pages 180 à 182.

⁷⁹⁴ « Je refermai le livre inachevé de Roger Thiraud en proie à une profonde angoisse. » *Meurtres pour Mémoire*, chapitre VIII, p. 180.

⁷⁹⁵ *JFK*, chapitre 15, 30'42''.

éléments satellites de l'enquête, tels les « ex-grévistes du service des cimetières »⁷⁹⁶, ou le commissaire Matabiau, qui ouvre le bal « étrangement vêtu d'une ample cape noire, la tête recouverte d'une cagoule »⁷⁹⁷. Les passages les plus significatifs sont ceux qui concernent l'affaire Thiraud, où l'on voit le tueur Pierre Cazes :

*Sa bouche, ses orbites, son nez se remplissaient de milliers de fourmis noires, aux pattes phosphorescentes qu'il arrachait par milliers et rejetait contre les vitres du véhicule*⁷⁹⁸.

On voit également les Algériens « ensanglantés »⁷⁹⁹, sortant des wagons du train piloté par Cazes. On notera que, bien que le nom d'André Veillut soit déjà sorti de l'ombre, ce dernier est absent du cauchemar de Cadin, comme si les participants au cauchemar faisaient tous partie des victimes, jusqu'au C.R.S. assassin, meurtrier d'un innocent. Si le cauchemar de Cadin ne lui fait pas découvrir un aspect jusqu'alors inconnu de l'affaire qu'il étudie, ni ne modifie sa détermination, il offre au lecteur une idée de l'implication de l'enquêteur et des conséquences de cette implication. Ce cauchemar peut être vu comme un écho de sa tendance à tomber amoureux de victimes ou de témoins⁸⁰⁰, ainsi que l'annonce de son parcours personnel, qui le conduira au suicide, à force d'implication trop forte et de déceptions proportionnelles⁸⁰¹. Tout comme le procureur Garrison, Cadin ne peut, malgré son professionnalisme, demeurer extérieur aux faits qu'il doit tenter d'éclaircir, et s'approprie peu à peu l'enquête jusqu'à la gérer comme une affaire personnelle, dans la mesure où il ne pourra imaginer de l'abandonner ou de prendre de la distance.

1-2) Entrée dans une intrigue presque nouée : Z

⁷⁹⁶ *Meurtres pour Mémoire*, p. 180.

⁷⁹⁷ *Ibid.*, p. 180.

⁷⁹⁸ *Ibid.*, p. 181.

⁷⁹⁹ *Ibid.*, p. 182.

⁸⁰⁰ « Dans ma courte carrière j'étais déjà tombé deux fois amoureux de témoins ou de victimes.(...) Je suis atteint d'une maladie professionnelle très répandue chez les jeunes flics, surtout lorsqu'ils sont en face d'un témoin aussi joli que vous. » *Ibid.*, p. 70.

⁸⁰¹ *Le Facteur fatal*, Denoël, 1990.

Le nœud de l'intrigue de *Z* est évident : il s'agit de l'attentat contre le Docteur. Les séquences qui précèdent sont presque autant de scènes d'exposition, menant toutes à l'inéluctable dénouement de la machination ourdie par les militaires. Cette séquence est dramatique, et montée avec l'efficacité d'un film d'action. L'effet de surprise est paradoxalement presque difficile à créer, malgré l'irruption du triporteur au milieu de la foule des manifestants, dans la mesure où le climat général, depuis le matin, a été exposé dans toute sa tension au spectateur. Les menaces et les provocations se sont succédées, et les deux assassins ont été vus à l'œuvre en compagnie de leurs compagnons du C.R.O.C. lors du passage à tabac de pacifistes⁸⁰². Leur présence à proximité du meeting du Docteur laisse donc entendre que les choses vont dégénérer. La surprise provient de la brutalité de l'agression, de sa rapidité et de l'audace de la manœuvre.

Le spectateur pouvait connaître le destin tragique du Docteur avant même de voir le film par la simple vision de certaines des affiches promotionnelles, qui montraient le personnage étendu au sol, mort à l'évidence. Ils pouvaient également connaître les événements de Grèce. Le drame était imminent de toute façon, et ce nœud de l'intrigue n'est que logique dans le cadre d'une œuvre policière : il s'agit du crime sur lequel l'enquête sera effectuée, qui constituera la trame dramatique de la suite du film.

La particularité structurelle de *Z* au sein des autres œuvres traitant d'enquêtes sur des assassinats politiques est de situer cet assassinat très tard dans le film, après un quart des deux heures de métrage⁸⁰³. *JFK* commence à la mort de John Kennedy, après un bref prologue rappelant le contexte au spectateur. De la même manière, *À Cause d'un Assassinat*⁸⁰⁴ débute par l'assassinat d'un candidat à la présidence des États-Unis. Dans *Z*, le Docteur apparaît suffisamment de temps pour faire partie des personnages, et d'agir de manière significative sur le cours des événements qui se dérouleront par la suite. On le voit en effet prendre un certain nombre de décisions concernant l'organisation de la réunion, telles que refuser de demander la protection de la police lorsqu'il apprend que des menaces de morts ont été

⁸⁰² *Z*, chapitre 4, 16'41''.

⁸⁰³ *Ibid.*, chapitre 8, 31'25''.

⁸⁰⁴ *The Parallax View*, *Op. Cit.*

proférées contre lui⁸⁰⁵, bouleverser le programme que les organisateurs avaient prévu pour lui⁸⁰⁶, et finalement prendre les initiatives déterminantes concernant le déroulement du meeting⁸⁰⁷. Contrairement à Kennedy, présenté par le biais de sa politique, accomplie ou espérée⁸⁰⁸, la personnalité même du Docteur est développée préalablement à son assassinat, ce qui permet au spectateur de s'y attacher au-delà de la sympathie qu'il peut avoir ou non pour ses idées politiques. La célébrité du président américain ne nécessitait sans doute pas cette caractérisation.

La mise en scène des deux assassinats en est également différente : Oliver Stone peut évoquer les choses de manière allusive, voire se permettre d'altérer certains documents réels existants, en prenant le parti de considérer que le public saura faire la différence entre fiction et réalité⁸⁰⁹. Il présente ainsi les coups de feu, lors du prologue, de la manière dont les documents du rapport Warren les a présentés⁸¹⁰, soient au nombre de trois seulement, tandis qu'il pourra s'appliquer par la suite à remettre cette version des faits en question.

Costa-Gavras, en revanche, expose les événements avec une relative froideur, du moins dans leur déroulement et leur succession. La modalisation due à l'interprétation ou aux effets techniques -au cadrage ou à la musique, entre autres outils à la disposition du cinéaste- n'intervient pas sur le cours des événements, mais sur la perception du public. La situation de

⁸⁰⁵ « On ne demandera rien, ça ne fait pas sérieux. », *Z*, chapitre 4, 12'52''.

⁸⁰⁶ Lorsque Matt lui propose de déjeuner avant d'aller voir le Chef de la Sûreté, le Docteur répond vivement « Allons-y tout de suite. » (*Ibid.*, chapitre 4, 12'37'').

⁸⁰⁷ Il décide de permettre au public qui ne pourra pas entrer dans la salle de suivre les débats : « Demandez au Colonel de nous autoriser la place et de mettre des haut-parleurs sur les arbres. De toute façon, même sans autorisation, les gens seront là. » (*Ibid.*, chapitre 4, 14'36'').

⁸⁰⁸ Une part importante de la justification de *JFK*, qui fut par ailleurs l'une des principales pommes de discorde entre Stone et ses détracteurs, concerne un mémorandum rédigé par Kennedy, et contredit par un mémorandum de son successeur, qui laisse penser que le président assassiné prévoyait de retirer les troupes américaines du Vietnam bien avant la date de leur défaite. L'informateur mystérieux de Garrison affirme avoir « passé tout l'été 1963 à travailler sur le plan de Kennedy pour retirer toutes les troupes du Vietnam avant la fin de l'année 1965. Il s'agissait de l'un des papiers les plus importants de la politique du pays. Il s'agit du Mémo de Sécurité Nationale n°263, qui devait ramener les premiers milliers de soldats pour Noël. » (*JFK*, chapitre 49, 1h 47'43'').

⁸⁰⁹ L'analyse de Roger Elbert, contre-attaquant les propos de Tom Wicker (*Does JFK conspire against reason?*, *The New York Times*, 15 décembre 1991), est des plus éclairantes pour ce qui est de défendre les procédés stylistiques de Stone : « Est-ce que Tom Wicker croit qu'Oliver Stone cherchait à nous tromper sur ce point? Tout un chacun n'a-t-il pas vu les images d'archives de Sirhan dans les cuisines de l'hôtel? » (*in* Roger Elbert, *Interview with Oliver Stone*, *Universal Press Syndicate*, 17 décembre 1991).

⁸¹⁰ « Les coups de feu s'entendent comme on nous a dit qu'ils s'étaient entendus », *JFK*, commentaire du réalisateur, chapitre 4, 6'34'').

l'attentat contre le Docteur est donc justifiée en partie par le besoin de contextualisation, et par ailleurs par la logique narrative omnisciente complexe du film. En effet, le film présente tous les protagonistes principaux de l'intrigue dès avant le nœud de l'intrigue, mais sans expliciter ni annoncer précisément la teneur des événements à venir: le Général semble annoncer quelque fait marquant pour le soir, mais ses propos demeurent vagues :

Pensez à cela! Pensez-y, dans les jours qui viennent! ⁸¹¹.

De même, Yago et Vago n'apparaissent que comme des nervis sans importance particulière lors de leur contre-manifestation⁸¹². La probabilité d'un événement n'est affirmée que par les déclarations du Général, et les menaces proférées contre le Docteur. La machination se devine derrière l'ambiance lourde, de menaces en surveillances⁸¹³ jusqu'au meeting où le spectateur peut constater l'inaction bienveillante de la police lorsque le Docteur est agressé une première fois: pas un seul policier ne bouge pour empêcher l'agresseur de s'attaquer au Docteur ni pour tenter de l'arrêter⁸¹⁴.

Le contexte est établi de manière plus vaste auparavant. Le discours du Général, d'une grande violence, dit sur un ton véhément, montre l'exaspération des militaires et le manque de patience des classes dirigeantes. Même lorsque son propos se veut rassurant, sa manière de le dire évoque des arrière-pensées sans équivoques pour l'ensemble de l'assistance :

Ce soir, l'ennemi se réunit dans notre ville. Mais nous ne sommes pas un système en "isme"! Nous sommes en démocratie! Nous n'interdirons pas cette réunion! Et nous n'interdirons pas à ceux qui pensent le contraire de le manifester! ⁸¹⁵.

De manière plus large encore, la conversation qui se tient entre le Général et le Sous-Secrétaire d'Etat à l'Agriculture montre la pression exercée par la Guerre Froide, sur le pays et sur la communauté internationale :

⁸¹¹ Z, chapitre 1, 4'35''.

⁸¹² *Ibid.*, chapitre 4, 16'41''.

⁸¹³ Celles exercées sur la plupart des partisans du Docteur. On voit ainsi dès le début des hommes en train de surveiller peu discrètement les différents membres du parti du Docteur (*Ibid.*, chapitre 2, 6'58'').

⁸¹⁴ *Ibid.*, chapitre 6, 23'17''.

⁸¹⁵ Z, chapitre 1, 4'00''.

Ce serait amusant si l'un d'entre eux choisissait la liberté dans votre ville, comme ce fameux danseur... -Surtout pas! Pas de publicité! Non, pour ça ils préfèrent les Etats-Unis, l'Angleterre, les pays à monnaie forte... 816.

La réaction brutale du Général peut être interprétée comme le souhait national de rester discret, en apparence, au sein de la Guerre Froide, mais il semble plus probable qu'il souhaite en réalité conserver le contrôle des événements qu'il fomenté et la manière dont ces derniers seront reçus par l'opinion publique. En effet, comme l'enquête le montrera par la suite, le plan est soigneusement organisé, et lorsque le Colonel assiste au discours du Général, il a déjà contacté Yago, ou il s'apprête à le faire⁸¹⁷.

Ainsi, lorsque le meeting débute, tout semble suffisamment tendu pour annoncer un drame. De fait, la progression de l'intrigue exige un nœud, et la mort du Docteur est mise en scène de manière brutale et dramatique. L'ambiance s'est échauffée depuis le début de la soirée. Les militants pacifistes se sont heurtés plusieurs fois aux provocateurs du C.R.O.C., sous les yeux de la presse. Un jeune homme tente ainsi en vain de convaincre l'un des nervis avant de se faire battre violemment par son interlocuteur et ses complices :

Mais vous ne comprenez donc rien? Nous sommes contre la bombe, qu'elle soit américaine ou soviétique!818.

Les plans alternent entre des échauffourées entre manifestants et une police totalement attentiste⁸¹⁹. Les slogans sont scandés de part et d'autre. On entend d'abord l'un des plus violents des nervis, surnommé plus tard « le boxeur », brailler :

Et le pacte? Le pacte de Varsovie?820.

Cette culture historique de la part d'un homme de main laisse déjà deviner l'endoctrinement méthodique auquel le chef du C.R.O.C. procède. Alors que le jeune homme qui lui a répondu par son hostilité à toutes les nationalités de bombes atomiques, le nervi le passe à tabac alors que l'on entend le premier slogan repris en chœur par les pacifistes :

816 *Ibid.*, chapitre 1, 5'38''.

817 Récit de Coste, *Ibid.*, chapitre 17, 1h 37'55''.

818 *Z*, chapitre 5, 19'30''.

819 *Ibid.*, chapitre 5, 18'32''.

820 *Ibid.*, chapitre 5, 19'27''.

*Désarmement*⁸²¹ !

La réponse des opposants aux pacifistes ne se fait pas attendre, et se fait entendre comme un répons :

*Vive la bombe*⁸²² !

Ce premier échange donne la tonalité générale de l'affrontement idéologique de la guerre froide, et montre la motivation des deux parties. Au slogan guerrier succède celui de « Libéral étranger »⁸²³, dénonçant un autre interventionnisme que celui redouté par les partisans du Docteur⁸²⁴.

La deuxième phase de cette manifestation se poursuit après un moment de calme relatif. Les slogans reprennent alors que le Docteur sort de son hôtel : « Députés tous pourris » l'accueille sur le pas de la porte. Un plan ocularisant le point de vue du docteur montre la foule hostile à droite, et la police immobile à gauche⁸²⁵. Les menaces se font plus précises lorsque le Docteur se met en mouvement. Costa-Gavras emploie alors un extrait musical de Theodorakis constitué d'un battement de percussions semblable à celui d'un cœur. Il montre le Docteur fendant la foule sans émotion, ne craignant pas la violence physique, et faisant taire du regard les plus agressifs qui se trouvent à proximité. En revanche, on entend des menaces de mort lancées individuellement, sans être reprises par la foule : « On vous enverra au cimetière! »⁸²⁶, suivi d'un terrible « On vous tuera tous! »⁸²⁷ lancé par une femme.

Le premier temps de l'agression du Docteur intervient à la suite de ces menaces. Le jeune homme qui feint l'indifférence avant de le frapper à l'arrière du crâne⁸²⁸ attaque dans ce moment de calme relatif. Dans la mesure où il n'est pas précisé dans l'enquête du procureur si ce jeune homme est intervenu sur ordre du C.R.O.C., dans le cadre de la tentative d'assassinat orchestré par les militaires, on supposera qu'il s'agit d'une initiative personnelle,

⁸²¹ *Ibid.*, chapitre 5, 19'38''.

⁸²² *Ibid.*, chapitre 5, 19'42''.

⁸²³ *Ibid.*, chapitre 5, 19'59''.

⁸²⁴ Manuel, sentant le drame possible, désigne quelques possibles coupables d'une machination: « Nous demandons le retrait des bases étrangères, la C.I.A... » (*Ibid.*, chapitre 6, 22'06'').

⁸²⁵ *Ibid.*, chapitre 6, 22'30''.

⁸²⁶ *Ibid.*, chapitre 6, 23'03''.

⁸²⁷ *Ibid.*, chapitre 6, 23'07''.

⁸²⁸ *Ibid.*, chapitre 6, 23'23''.

qui renseigne le spectateur sur la violence latente et à peine contenue des opposants aux pacifistes, ainsi que sur la fragilité de ceux qui luttent pour faire progresser la paix. Cette agression comporte également une importance rhétorique, puisqu'elle permettra au Docteur de commencer son discours en l'évoquant :

*On m'a frappé. Pourquoi? Pourquoi les idées que nous défendons provoquent-elles une telle violence?*⁸²⁹.

Les slogans qui accompagnent le Docteur dans la salle sont plus classiques que les précédents, et sont scandés par ses partisans :

A bas l'Etat policier! ⁸³⁰.

Le contrepoint à la tension et l'excitation générale est apporté par l'arrivée glaciale des dirigeants militaires, le Général et le Colonel, qui gèrent calmement la situation, refusant de débrancher les haut-parleurs qui retransmettent le discours du Docteur, supposé « exciter »⁸³¹ les manifestants opposés au Docteur : « Surtout pas. », répond le Général aux demandes de son subordonné. Cette réplique révèle une partie de la stratégie du Général. Il souhaite à l'évidence, conformément à ce qu'il a exposé le matin même, laisser s'exprimer, violemment s'il le faut, les opposants aux pacifistes.

Avant le nœud du drame, l'agression du député Pirou annonce la violence qui s'abattra sur le Docteur. Les hommes qui l'attaquent le battent en le confondant avec le Docteur, que l'on entend pourtant au même moment par les haut-parleurs. Ils semblent bien correspondre au jugement porté sur eux par le Docteur, quelques instants auparavant :

*Quelques imbéciles qui ne savent même pas ce qu'ils disent*⁸³².

Cette agression annonce celle du Docteur à plusieurs égards. En premier lieu, la furie se déclenche sur lui après que le Boxeur a signalé son passage au marchand de figures⁸³³, alors que les hommes ont laissé passer le Docteur lui-même quelque temps auparavant. La méprise tient à ce que le Boxeur n'a probablement pas réalisé que la cible qui lui avait été indiquée

⁸²⁹ *Ibid.*, chapitre 6, 25'48''.

⁸³⁰ *Ibid.*, chapitre 6, 23'36''.

⁸³¹ *Ibid.*, chapitre 7, 26'15''.

⁸³² *Ibid.*, chapitre 6, 22'10''.

⁸³³ *Ibid.*, chapitre 7, 26'52''.

était déjà passée devant lui, et que les nervis ne tiennent presque aucun compte du discours qu'ils entendent.

La présence discrète du chef du C.R.O.C., encore difficile à interpréter dans le cadre d'une première vision du film, est en revanche sans équivoque lorsque le spectateur connaît le rôle du personnage. Muet, il guide Pirou jusqu'à l'ambulance providentielle, à l'évidence installée sur place pour l'occasion, comme son interception par les assassins le montrera. Le chef du C.R.O.C. manœuvre du geste, à l'aide de son parapluie⁸³⁴, comme le fera le Général Y lors du récit de l'assassinat de Kennedy fait par X⁸³⁵. La présence des commanditaires et organisateurs principaux de l'attentat sur les lieux du crime à venir participe du caractère irréel de l'événement. Lorsque le Docteur sort dans la rue, il les interpelle dans le silence de la foule. Les deux militaires s'en retournent, absorbés par la masse, quelques secondes avant l'arrivée du triporteur⁸³⁶. Le crime s'effectue en présence de presque tous les protagonistes de l'intrigue⁸³⁷, et de manière particulièrement brutale, comme en témoigne l'énergie qui se lit furtivement dans le regard de Vago lorsqu'il porte le coup de matraque au Docteur⁸³⁸. Le contraste est saisissant, entre les militaires revenant du Bolchoï pour y forger leur alibi, de ce fait vêtus d'habits civils et de soirée, ne haussant ni le ton ni la voix, à l'instar du chef du C.R.O.C., bien mis, parapluie en main, se détachant nettement de ses troupes, débraillées et vociférantes en ne proférant pas même une parole audible par le public. Malgré leur aptitude à participer physiquement aux opérations qu'ils ont planifiées, ces hommes, tout comme le Général Y de *JFK*, se distinguent de leurs hommes de main par leur discrétion et leur élégance. Ces éléments contribuent à construire la représentation de la conspiration de manière visuelle. Les hommes de l'ombre ne sont pas invisibles. Comme dans toute opération militaire, il convient de faire diriger les hommes de troupe par des officiers et sous-

⁸³⁴ *Ibid.*, chapitre 7, 27'37''.

⁸³⁵ On voit le Général Y croiser les vagabonds suspects et leur adresser un signe de la main discret d'un air décidé, auquel répond un acquiescement de la tête de l'un des vagabonds. *JFK*, chapitre 52, 1h 59'07''.

⁸³⁶ *Ibid.*, chapitre 8, 31'02''.

⁸³⁷ Seuls les enquêteurs, le procureur et les autres magistrats, qui se trouvent à la représentation du Ballet du Bolchoï, sont absents.

⁸³⁸ *Ibid.*, chapitre 8, 31'25''.

officiers⁸³⁹ . La présence des commanditaires de l'attentat contre le Docteur de Z permet d'entrevoir d'autres responsables, suffisamment puissants et importants, eux, pour ne jamais apparaître au grand jour. La théorie proposée par X semble s'appliquer de manière plausible pour l'organisation de l'assassinat du Docteur :

Ça a probablement commencé comme ça, dans le vent. Des contrats de défense, des banquiers du pétrole... Des conversations, rien de plus... Puis un appel est passé. Peut-être à quelqu'un comme mon officier supérieur, le Général Y⁸⁴⁰.

Les militaires de Z et de JFK auraient le rang et la fonction de superviser et d'organiser l'exécution des assassinats, et leur présence sur les lieux constituerait la preuve de leur rang relativement subalterne au sein des conspirations. Les puissants commanditaires demeureraient hors de vue. Ils apparaissent dans le film d'Oliver Stone, sous les traits de quelques hommes d'âge mûr, dans l'entourage de Lyndon Johnson, discutant violemment les décisions prises par Kennedy⁸⁴¹ , ainsi que sous la forme d'une voix entendue au téléphone par le Général Y⁸⁴². Ces commanditaires n'apparaissent pas de manière aussi distincte dans Z, mais sont évoqués par Manuel lors de sa déposition devant le juge d'instruction :

Vous savez que l'affaire a été conçue plus haut, la police en est l'instrument, elle n'a ni la possibilité ni le courage de commettre un assassinat de cette importance sans y avoir été autorisée, ou du moins couverte, alors les coupables, il faut les chercher dans le gouvernement, et plus haut encore, dans le Palais, où le Général-Inspecteur de la Gendarmerie était chef de la Garde, et comme le Palais ne fait rien sans ses protecteurs étrangers, il faut chercher parmi les... ⁸⁴³.

Il est ensuite interrompu par le juge, mais la vraisemblance de ses suppositions est suffisante pour laisser supposer au spectateur que le Général et le Colonel sont effectivement les outils d'une opération de plus grande envergure. On peut donc considérer que la présence des deux militaires de haut rang, le soir de l'assassinat est un indice de conspiration.

⁸³⁹ Cette comparaison entre les assassinats politiques et des opérations militaires n'est autre que la version proposée par le procureur Garrison.

⁸⁴⁰ JFK, chapitre 52, 1h 57'42''.

⁸⁴¹ Ibid., chapitre 52, 1h 57'35''.

⁸⁴² Ibid., chapitre 52, 1h 57'42''.

⁸⁴³ Z, chapitre 18, 1h 42'19''.

De même, nous avons évoqué le piège tendu à l'ambulance qui emporte providentiellement le Député Pirou⁸⁴⁴, faisant entrer en scène le triporteur fatal et les deux assassins repérés dans la violente contre-manifestation de la journée⁸⁴⁵. Yago et Vago surgissent au moment parfait et à l'endroit idéal pour intercepter l'ambulance, armés et rejoints par le reste des membres du C.R.O.C., et s'appliquent presque aussitôt à achever le Député. L'exclamation de Yago est sans équivoque :

Mais c'est pas lui⁸⁴⁶ !

Cet étonnement fait écho aux doutes du marchand de figues, surpris du peu de résistance physique du Député lorsqu'il passe ce dernier à tabac :

C'est ça ton champion⁸⁴⁷ ?

Le coup monté apparaît dès ce stade des événements, et Costa-Gavras le rend plus évident encore en suivant, à partir de cette agression qui voit repartir l'ambulance vide, les deux futurs assassins du Docteur. Ces deux derniers repartent à toute allure vers la salle de réunion, puis s'arrêtent pour mieux dissimuler les plaques du triporteur⁸⁴⁸.

Même si l'on ne voit pas la police collaborer activement à l'assassinat, le fait que Yago s'inquiète d'abord de la présence policière sur l'un des accès à la place⁸⁴⁹ alors qu'on pourra le voir foncer sur le Député, quelques instants plus tard, sans le moindre obstacle policier, et prendre la fuite aussitôt, poursuivi par le seul maçon⁸⁵⁰, indique nettement que les autorités sont pour le moins complaisantes avec le projet des deux hommes. Dans cette scène, Costa-Gavras noue l'intrigue en ne se contentant pas de mettre en scène l'attentat contre le Docteur, mais en laissant plutôt entrevoir certaines implications des autorités gouvernementales, qui seront confirmées par les résultats de l'enquête du juge d'instruction. La narration demeure multi-focale, sans pour autant rendre le spectateur omniscient des événements et de leurs

844 *Ibid.*, chapitre 8, 27'57''.

845 *Ibid.*, chapitre 4, 16'50''.

846 *Ibid.*, chapitre 8, 28'19''.

847 *Ibid.*, chapitre 8, 27'41''.

848 *Ibid.*, chapitre 8, 29'10''.

849 « Ils ont bloqué ici aussi. » *Ibid.*, chapitre 8, 29'14''.

850 *Ibid.*, chapitre 9, 31'34''.

motivations. Les organisateurs de l'attentat, bien qu'a priori suspects et peu engageants⁸⁵¹, n'ont encore qu'un rôle difficilement définissable, qui ne sera mis en lumière que par l'enquête. Leur présence et leur comportement, ainsi que les ordres qu'ils donnent, peuvent laisser suspecter que leur attitude n'est pas seulement celle de la passivité bienveillante prônée par le Général le matin même⁸⁵². Le public sait à ce stade de l'intrigue que les deux assassins n'ont pas agi seuls, et peuvent même comprendre que les autorités sont impliquées.

A l'inverse du film d'Oliver Stone, dont chaque élément reconstitué a fait l'objet d'une polémique concernant la véracité ou non de ses propos, Costa-Gavras n'a guère souffert de censure, et implique donc les militaires dès les premiers stades de l'intrigue. Le film n'a-t-il pas été tourné alors que les mêmes militaires étaient encore au pouvoir en Grèce? De plus, l'annonce finale des destins de chaque protagoniste n'appelle aucune interprétation des faits : l'enquête du juge d'instruction a mis en lumière tous les détails représentés.

Sur le plan narratif, l'implication précoce des militaires dans l'assassinat, ainsi que celle du C.R.O.C., permet d'éviter un *deus ex machina* par trop surprenant lors du dénouement. Certains critiques, dont Andrew Horton, mettent en question la modalisation des personnages opérée par le cinéaste :

*Les méchants sont tous laids et stupides alors que les gentils sont jeunes et beaux*⁸⁵³.

On objectera à cette interprétation du film que l'âge des personnages, par exemple, est respecté, et que le souci du détail a poussé la plupart des acteurs à ressembler autant que possible aux personnages réels, comme les comparaisons entre visages d'acteurs et visages de ceux dont ils sont inspirés le montre lors de la dernière séquence du film⁸⁵⁴. Cependant, il est évident que la caractérisation des personnages, les choix musicaux qui les accompagnent, la manière de les filmer ou de les faire parler oriente sensiblement l'opinion que du spectateur.

⁸⁵¹ Le discours du matin du Général (chapitre 1, 1'23'') et la roublardise évidente du Colonel lors de son entrevue avec le Docteur (chapitre 4, 12'54'') et ses hommes les auront rendus pour le moins antipathiques au public, en comparaison de l'entrée en scène du Docteur (Z, chapitre 4, 10'48''), manifestement chaleureux et profondément humain.

⁸⁵² « Nous n'interdirons pas cette manifestation. Et nous n'interdirons pas non plus, à ceux qui pensent le contraire, de le manifester. » (Z, chapitre 1, 4'11'').

⁸⁵³ Andrew Horton, *Political Assassination Thrillers, in The Political Companion to American Film, op. cit.*, p. 313.

⁸⁵⁴ Z, chapitre 21, 1h 58'39''.

Les méchants et les gentils sont identifiés et séparés en fonction de ces procédés. Cependant, le manichéisme n'est pas de mise dans le film: les contradictions internes des deux camps sont clairement exposées : les militaires et le substitut, par exemple, ne sont pas complices, même s'ils sont du même bord politique⁸⁵⁵. De même, les tensions au sein du mouvement pacifiste sont nombreuses et fortes, entre partisans de la méthode forte et tenants de la non-violence⁸⁵⁶. Le seul Docteur semble presque parfait, mis à part une infidélité à sa femme, mais qui reste un élément accessoire de l'intrigue. Généreux, efficace, courageux⁸⁵⁷ incarné par un acteur au sommet de sa popularité dans le monde entier, la mise en scène de sa mort procède de celle d'un martyr. Battu par la matraque des assassins, il est immédiatement entouré par une foule composite, mêlant ses partisans volant à son secours et quelques nervis désireux de participer à la curée. Il est tentant d'y voir une allusion à la violence de la foule qui voit défiler le Christ lors du chemin de croix, notamment si l'on met en perspective le destin tragique du Docteur et sa postérité, dans et hors du film.

Le nœud de l'intrigue de *Z* est donc mis en scène de manière à préparer certains événements ultérieurs, il conditionne le contexte émotionnel de la suite du film, jusqu'à son hors champ. Les versions contradictoires du Général et de Manuel, occasions d'autant de flash-backs, mettront le spectateur dans la position du juge, meilleure encore, puisqu'eux auront assisté à la version de référence du récit, et même bénéficié de certaines scènes préparatoires qu'aucune des parties n'aura eu la possibilité de connaître, à l'instar de la scène qui voit Yago camoufler les plaques de son triporteur⁸⁵⁸. Le crime est mis en scène de manière orientée en faveur du Docteur et de ses partisans, mais il semble difficile de ne pas prendre leur parti. La particularité de l'intrigue de *Z* réside dans le début d'un second film à partir de l'assassinat du Docteur. Alors que la première partie tient du témoignage historique, de la reconstitution d'un contexte politique particulièrement troublé, la suite du film sera entièrement tournée vers l'enquête, et le nouveau héros du film sera le juge d'instruction. Les

⁸⁵⁵ *Ibid.*, chapitre 19, 1h 50'04''.

⁸⁵⁶ *Ibid.*, chapitre 10, 44'55''.

⁸⁵⁷ Il refuse la protection de la police (*Ibid.*, chapitre 4, 10'52''), et s'avance d'un pas décidé vers les provocateurs qui le menacent lors de la manifestation (*Ibid.* chapitre 8, 31'12'').

⁸⁵⁸ *Z*, chapitre 7, 29'20''.

enjeux du film se situeront donc sur deux plans : les enjeux politiques et les enjeux judiciaires. Le spectateur n'est pas omniscient. Les auteurs lui dévoilent, touche après touche, les enjeux et les relations entre les personnages, ainsi que des bribes de conspiration. L'objectif poursuivi par Costa-Gavras est de reproduire la réalité sans naïveté, en démontant tous les aspects de la mécanique assassine de la dictature des colonels. Le spectateur est juge, et invité à condamner au terme d'un film qui tient à la fois de la reconstitution et du réquisitoire.

2) La mise au jour progressive des enjeux

2-1) Le noeud souterrain d'une esthétique de la révélation progressive : *Les Trois Jours du Condor*

L'intrigue des *Trois Jours du Condor* présente une structure complexe, sous l'apparence d'un imbroglio d'intérêts représentés au gré d'une narration faussement omnisciente. La structure complexe est celle de l'opération montée par Atwood, dont la particularité est de ne pas aboutir, mais de nécessiter une seconde opération pour demeurer camouflée. C'est cette opération de « nettoyage » qui constitue l'un des fils narratifs du film. L'imbroglio est celui des intérêts croisés d'Atwood, renégat ou agent trop zélé, de Wabash, dirigeant orthodoxe de la C.I.A., ceux de Higgins, fonctionnaire consciencieux et peu curieux, et ceux de Turner, victime de cet imbroglio. La complexité des intérêts est augmentée par les changements d'attitude des uns et des autres, ainsi que par la découverte successive des réels intérêts de certains d'entre eux : ainsi en est-il de Higgins, lorsque ce dernier explique à Turner la réalité des activités et des objectifs de la C.I.A., et d'Atwood, dont la trahison apparaît au grand jour lorsque le spectateur le découvre en conversation avec Joubert.

Enfin, la narration ne montre que certains aspects des événements et des forces en présence, et dévoile de manière parcimonieuse les relations entre les personnages, ainsi que

leurs pouvoirs et convictions réels. La conversation entre Atwood et Joubert constitue l'un des nœuds de l'intrigue, survenant sans préambule, en manière d'intermède, pendant que Turner récupère en s'endormant aux côtés de Kathy⁸⁵⁹. Cette conversation est des plus explicite, elle lie Joubert, identifié dès les premières séquences comme un assassin, à la C.I.A. de Wicks et Atwood, ce dernier apparaissant une première fois aux côtés de Wabash lors de la réunion d'information au cours de laquelle Higgins présente le dossier de Turner⁸⁶⁰. Cette conversation ne peut être perçue comme une simple péripétie, en ce qu'elle démasque Atwood aux yeux du public avant que le héros lui-même ait accès à l'identité du commanditaire du massacre initial, mais on ne dispose encore toutefois que d'une partie des éléments : la culpabilité du dignitaire de la C.I.A. est établie aux yeux de tous, mais son mobile reste caché. Ce noeud de l'intrigue n'en est donc un que pour le public, et n'influence en rien les actes de Turner. Il s'agit d'une annonce de la révélation, pour ce dernier, du lien qui unit Joubert à la C.I.A., découverte qui influencera réellement la conduite du héros.

Identifier un noeud d'intrigue dans le film de Sydney Pollack semble ardu si l'on se place du point de vue des personnages, ces derniers, égaux devant leur ignorance d'une partie des éléments en jeu, se divisant entre ceux qui cherchent à découvrir la vérité et ceux que cette enquête ne concerne pas. Pour le public, en revanche, quelques éléments s'imbriquent à partir de la rencontre entre Atwood et Joubert. A partir de cette rencontre, les événements possèdent un commanditaire, et la hiérarchie du crime s'organise, bien que les motivations d'Atwood demeurent secrètes. L'auteur permet au spectateur d'aboutir à ses propres conclusions indépendamment du héros, grâce à l'apparence de narration omnisciente, mais cette narration n'en demeure pas moins une succession d'événements dont l'articulation n'apparaît qu'à la fin du film.

L'une des rares clefs de compréhension de l'ensemble est donnée sous forme d'intuition par le héros :

Peut-être y a-t-il une C.I.A... A l'intérieur de la C.I.A. 861.

⁸⁵⁹ *Les Trois Jours du Condor*, chapitre 6, 43'20''.

⁸⁶⁰ *Ibid.*, chapitre 5, 36'50''.

⁸⁶¹ «Maybe there's a C.I.A....Inside the C.I.A. » (*Les Trois Jours du Condor*, chapitre 11, 1h 24'59'').

A ce stade de l'intrigue, le public est déjà conscient de cette réalité, puisqu'il a vu Joubert et Atwood en conversation. Cette réplique marque l'arrivée à égalité de savoir ou d'intuition de Turner avec le public. Cette déduction oriente les recherches et les actes de Turner pour la suite de l'intrigue. Sans qu'il s'agisse à proprement parler d'un événement, on peut toutefois identifier une étape importante de l'intrigue. De fait, après cette réplique, qui intervient peu après l'une des conversations entre Turner et Higgins, le héros, qui passe pratiquement du stade de proie à chasseur, prend l'initiative de localiser Joubert, puis de découvrir l'identité de son commanditaire. Il s'agit d'un tournant dans la narration qui peut assimiler cette prise de conscience à un noeud de l'intrigue, du moins pour le personnage principal. L'intrigue souterraine, en revanche, s'est nouée dès le lien établi entre le tueur et son commanditaire.

Le noeud de l'intrigue des *Trois Jours du Condor*, conformément à d'autres modèles policiers, peut être identifié au moment où toutes les forces en présence sont mises à nu, et que la suite de l'intrigue ne consistera plus qu'en la résolution de l'énigme. Le choix narratif maintient donc le spectateur dans une connaissance partielle des événements et des forces qui les mettent en branle. Les faits et les hommes sont ambigus, sujets à réinterprétation régulière, et les actes individuels seront finalement désavoués ou rendus dérisoires lors de la dernière révélation.

2-2) Faits historiques et faits criminels, le noeud de *Meurtres pour Mémoire*

De la même manière que *Les Trois Jours du Condor*, *Meurtres pour Mémoire* présente des faits dont les liens, causaux et historiques, seront établis très tardivement dans le cours du récit. La différence réside essentiellement dans le fait que l'auteur aborde des faits très connus, et dont il ne remet pas vraiment les raisons en causes, préférant tisser à partir de ces

faits une trame fictive critique, tandis que *Les Trois Jours du Condor* ne s'inspire pas de faits réels, et extrapole sur une institution.

Une fois encore, le noeud de l'intrigue, s'il est défini comme le moment où les personnages possèdent assez d'informations pour orienter leurs actes vers la résolution de l'énigme, correspond pratiquement au dénouement : Cadin comprend les liens qui unissent Lécussan, Veillut et Cazes alors que ce dernier est en route pour exécuter son ancien patron. Plus encore que le film de Sydney Pollack, le roman de Didier Daeninckx expose les problèmes liés à l'identification des étapes de l'intrigue dans le récit d'enquête, en ce que dans ce roman, le héros n'est jamais poursuivi par les coupables qu'il tente de démasquer, à l'exception de la tentative d'assassinat qu'il déjoue facilement⁸⁶².

Tandis que le noeud de l'intrigue, dans *Les Trois Jours du Condor*, correspond à une scène inconnue de l'enquêteur, il réside dans un événement qui a lieu quelques heures avant l'apparition du héros de *Meurtres pour Mémoire*. On peut en effet considérer la mort de Bernard Thiraud, plus de vingt ans après celle de son père, comme le point de nouement de l'intrigue, en ce qu'il s'agit d'un effet d'écho qui indique au lecteur qu'une même main est derrière les deux assassinats, et que le premier était bien une exécution. Le lecteur dispose donc, comme dans *Les Trois Jours du Condor*, d'une légère avance sur l'enquêteur dont il va suivre les déductions.

Cette manière de nouer l'intrigue correspond à la manière dont Didier Daeninckx souhaite présenter l'Histoire, c'est-à-dire pleine de faux semblants. Le prologue, nous l'avons vu, est destiné à introduire l'action de manière peu conventionnelle, puisque le plus impressionnant de la séquence, soit la manifestation sanglante du 17 Octobre 1961, n'occupe qu'une place secondaire dans la suite de l'enquête. De fait, ce second assassinat précède de peu l'arrivée de Cadin dans l'intrigue, ce qui constitue le premier pas vers la résolution.

La présentation de Bernard Thiraud est effectuée avec la même précision que le portrait de son père. Après son apparition, Daeninckx évoque son parcours en quelques phrases :

⁸⁶² *Meurtres pour Mémoire*, p 192 à 194.

Bernard Thiraud fut élevé par ses grands-parents ; adolescent il se consacra tout naturellement à l'étude de l'Histoire. Au cours d'une conférence sur « Les peurs de l'Occident », il avait rencontré Claudine Chenet (...)»⁸⁶³.

A l'apparente sécheresse du portrait, l'auteur accole une description du dernier voyage du jeune homme, en amoureux, jusqu'à Toulouse. Quelques scènes d'intimité donnent l'occasion de rendre le très jeune couple attachant. L'humour du personnage apparaît ainsi au détour des conversations :

*Bernard essaya de plaisanter : « C'est normal, les voitures allemandes, ça déporte toujours! »*⁸⁶⁴.

A son humour répond celui de sa compagne, à la répartie efficace, lorsque Bernard lui apprend quelque découverte insolite :

*Envoie-le à Lucien Jeunesse, pour le jeu des mille francs...*⁸⁶⁵.

Les deux personnages forment un couple heureux, qui contraste à la fois avec l'horreur décrite au chapitre précédent, et avec le choc qui marquera la fin de leur bonheur. L'auteur retrouve la froideur du ton qu'il avait employé pour relater la mort de Roger Thiraud lorsque Bernard appelle une dernière fois Claudine :

*Ce furent les dernières paroles qu'ils échangèrent*⁸⁶⁶.

Une nouvelle fois, l'auteur crée un effet de contraste qui annonce la violence. L'assassinat lui-même est décrit de manière simple et clinique :

*Bernard ne trouvait pas la force de lutter, la seconde balle lui traversa le cou. Il s'effondra tandis que son assassin lui tirait les six dernières cartouches du chargeur dans le dos*⁸⁶⁷.

Ces rappels fonctionnent comme des motifs stylistiques, et matérialisent l'écho du premier meurtre. L'intrigue est nouée en ce que les deux meurtres sont similaires, non par leur exécution -Veillut abat Bernard à distance, en lui vidant un chargeur de pistolet dans le corps,

⁸⁶³ *Meurtres pour Mémoire*, p. 30-40.

⁸⁶⁴ *Ibid.*, p. 41.

⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 42.

⁸⁶⁶ *Ibid.*, p. 43.

⁸⁶⁷ *Ibid.*, p. 43.

tandis que Cazes n'avait eu besoin que d'une balle, tirée à bout touchant, alors qu'il maintenait le fermement contre lui-, mais par leur froideur. La brutalité de l'acte est traduite par le télescopage entre présent et avenir chez la victime : alors qu'il s'effondre, et peut-être encore considéré comme vivant, Daeninckx évoque « son assassin »⁸⁶⁸ , impliquant une relation entre les deux hommes, qui ne sera qu'éphémère puisque Bernard sera tué avant la fin de la phrase. Enfin, le meurtre de Bernard Thiraud a lieu dans la période contemporaine de la vie de l'enquêteur. L'importance de l'histoire et des durées écoulées entre les événements est grande dans l'intrigue de *Meurtres pour Mémoire*, elle est tangible et présentée en trois époques séparées de vingt ans chacune. La présence de l'inspecteur Cadin dans la plus récente détermine la période de référence, celle de la résolution de l'enquête. La mort de Bernard Thiraud tient lieu de nouvelle introduction dans les repères temporels de la narration : Cadin entre en scène, et la résolution commence.

Comme nous l'avons évoqué en préambule, ce noeud d'intrigue n'est pas des plus explicites : à ce stade de la narration, il est encore impossible de déterminer qui se cache derrière les assassinats, ni leurs mobiles. On peut en revanche distinguer quelques traits de la narration daeninckxienne, qui consistent à distiller certaines informations au lecteur avant que les personnages en aient connaissance, mais sans pour autant donner trop tôt la clef de l'énigme. Dans le cas de *Meurtres pour Mémoire*, l'enquêteur arrive après trente-trois pages de récit⁸⁶⁹, au cours desquelles deux personnages ont été assassinés, le premier dans un contexte important pour comprendre les mobiles de son assassinat.

Le choix de l'auteur de révéler certains éléments cruciaux de l'enquête ne nuit pas au suspense tant qu'il conserve le mystère autour des mobiles. En revanche, la découverte ultérieure des documents filmés de la manifestation, qui marque profondément l'enquêteur⁸⁷⁰, agit à nouveau comme un écho sur le lecteur lorsqu'il redécouvre les images avec l'enquêteur. La découverte de Pierre Cazes, enfin, produit un dernier effet d'écho lorsque le tueur froid du

⁸⁶⁸ *Ibid.*, p. 43.

⁸⁶⁹ Cadin apparaît à la page 44 de notre édition, qui fait débiter le récit à la page 11.

⁸⁷⁰ « Les images défilèrent, toutes plus insoutenables les unes que les autres. (...) J'eus l'impression d'entendre le choc du cadavre au contact de la surface liquide. » *Ibid.*, p. 105.

prologue s'exprime sur ses actes⁸⁷¹. Ce procédé reflète la démarche historique de l'auteur, qui laisse entrevoir les connexions cachées entre les événements et les personnages historiques, en laissant le soin au lecteur de réaliser ses propres déductions au fil de l'enquête.

3) Les nœuds d'un canevas de micro-intrigues : *American Tabloid*

Le roman de James Ellroy se distingue nettement des autres œuvres de notre corpus par sa trame narrative, composée de trois personnages principaux suivis alternativement. La vision romancée et apparemment résolument anecdotique d'Ellroy se construit en suivant les destins individuels de ces personnages, auxquels il fait porter la responsabilité de nombreux événements historiques. Toutefois, ces personnages correspondent généralement à des synthèses de plusieurs personnages réels. Ainsi en est-il de Littell, dont on peut vérifier le caractère composite lorsqu'il se mue en avocat de la Mafia : ceux de Carlos Marcello étaient plusieurs, et l'un d'entre eux l'accompagna effectivement lors de son périple centraméricain⁸⁷². Littell représente la combinaison de l'ensemble de ces hommes de loi, ainsi que certains agents du F.B.I., qui n'eurent sans doute pas tous des destinées aussi troubles que celle du personnage.

L'intrigue d'*American Tabloid* se compose ainsi d'un tissage de parcours, mêlant chaque fois les ambitions personnelles, les missions effectuées sur ordre, et les intrigues sentimentales de chacun des personnages principaux. Le nœud de l'intrigue du roman de James Ellroy n'apparaît donc pas de manière aussi évidente que dans le cadre d'œuvres où un seul personnage occupe le devant de la fable. L'étude de la structure narrative du roman d'Ellroy pourrait conclure à l'identification de son œuvre à une triple chronique comportant des points de convergence occasionnels, plus ou moins importants selon le contexte historique. Toutefois, le caractère anecdotique de la vision historique de l'auteur n'est

⁸⁷¹ *Ibid.* p. 152.

⁸⁷² Il s'agit de l'avocat Jack Wasserman (Source : http://www.crimelibrary.com/gangsters_outlaws/family_epics/marcello/9.html).

qu'apparent. En effet, si les personnages suivent des trajectoires personnelles dont le caractère intime peut avoir des retentissements considérables sur les événements politiques de leur temps, à l'instar des affaires de cœur de Kemper Boyd, qui le voient presque devenir le beau-frère du président Kennedy, l'auteur choisit néanmoins de faire converger les parcours en des moments précis de l'histoire politique des Etats-Unis.

Ainsi le commencement de la seconde partie du roman voit-il les trois personnages converger progressivement vers Cuba et les différentes manœuvres pour tenter de reprendre le contrôle de l'île. L'auteur construit un lien dialectique complexe entre actions individuelles et mouvements historiques impersonnels. Au niveau supérieur, quelques puissants s'affrontent et tentent de prendre le contrôle des événements, employant tour à tour les mêmes personnages-outils, mais il semble néanmoins que les événements ne se déroulent que grâce à la conjonction d'un certain nombre de conditions historiques, faites de rencontres de personnages et d'intérêts. En ce sens, les apparitions de l'un des personnages les plus importants du roman et de sa suite⁸⁷³, soit l'agent de la C.I.A. John Stanton -pourtant l'une des figures les moins caractérisées du roman, avec bien peu de charisme en comparaison des trois personnages principaux-, sont toujours le signe d'un changement important, que les personnages principaux n'auront pu anticiper. Son apparition semble un *deus ex machina*, tant pour la manière inattendue qu'il choisit pour surgir dans le cours de l'existence des autres personnages que pour le caractère incongru de sa présence: son agence, la C.I.A., est en effet totalement absente du roman avant sa première apparition. La valeur de *deus ex machina* de son personnage sera confortée par l'importance prise par la C.I.A. au cours de l'œuvre, jusqu'à l'apparition du directeur adjoint Richard Bissell⁸⁷⁴.

La première partie du roman, intitulée « Extorsions », se conclut par une rencontre entre les deux amis Boyd et Littell, qui récapitulent à la fois leurs agissements récents, leurs situations présentes et leurs possibles actions futures. Boyd conserve alors secrètes ses informations cubaines et ses liens naissants avec la C.I.A., mais le sujet revient à lui de manière extérieure, sous la forme du bruit des conversations tenues par quelques

⁸⁷³ *American Death Trip*, Rivages, 2001.

⁸⁷⁴ *American Tabloid*, pp. 454 à 457.

parlementaires voisins du box où les deux amis sont en train de discuter. Ellroy introduit ainsi le nœud de l'action principale de son œuvre à l'aide d'un *leitmotiv* contextuel : Cuba fait partie des sujets de conversation courante à l'époque des faits, et chaque personnage peut y être confronté de manière occasionnelle. Dans ces dernières lignes de la première partie, la conversation des parlementaires n'est même pas détaillée ni rapportée par l'auteur :

*Des échos de conversations s'égarèrent jusqu'à lui- des députés discutaient de Cuba*⁸⁷⁵

Seules les réflexions de Boyd indiquent que l'idée fait son chemin, depuis le désintérêt presque militant de Bondurant jusqu'à la prise d'intérêt, dans tous les sens du terme, de Boyd:

*John Stanton qualifiait Cuba de point chaud potentiel pour l'Agence. Il avait dit, je pourrais peut-être avoir du travail pour vous*⁸⁷⁶.

La place de Cuba dans l'intrigue est donc mise en scène progressivement, suivant une faible gradation. Un seul des personnages s'intéresse réellement à Cuba à la fin de cette partie introductive, et uniquement parce qu'il y voit son intérêt personnel potentiel. On notera que la C.I.A. fait une entrée plus que discrète dans l'intrigue, mentionnée encore pudiquement sous le nom d'« agence du Gouvernement des Etats-Unis » dans la bouche de Stanton⁸⁷⁷ et d'« Agence » dans les réflexions de Boyd⁸⁷⁸. L'appellation « Agence » constitue à la fois une modalisation du discours rapporté de Stanton, qui emploie sûrement cette terminologie par discrétion professionnelle, mais elle indique également la contamination progressive du vocabulaire de Boyd, dont on connaît le goût pour les vocabulaires codifiés et symboliques de certaines coteries⁸⁷⁹. S'il utilise le terme supposé en vogue dans la C.I.A., on peut comprendre qu'il en fait donc presque partie.

Stanton semble plus un personnage-prétexte, une quasi-allégorie de la C.I.A., généralement intervenant pour annoncer les changements d'époque ou de localisation des

⁸⁷⁵ *Ibid.*, p. 127.

⁸⁷⁶ *Ibid.*, p. 127.

⁸⁷⁷ *Ibid.*, p. 95.

⁸⁷⁸ *Ibid.*, p. 127.

⁸⁷⁹ Son emploi des termes « compartimentation » et « compartimenté » seront de première importance, et serviront presque de marqueur d'appartenance au sein de la conspiration cubaine. Cela est mis en évidence lorsque Bondurant lui-même, réputé rustre, se pique d'employer la terminologie de Boyd.

actions. Il représente les mouvements historiques impersonnels, auxquels les destins individuels se soumettront. Il apparaît ainsi peu avant la fin de la première partie, pour contacter Kemper Boyd au nom d'une "agence du Gouvernement des Etats-Unis"⁸⁸⁰. Au contraire de la plupart des autres personnages du roman, le personnage ne bénéficie que d'une description sommaire et particulièrement peu modalisée :

*Il avait une quarantaine d'années, il était mince, les cheveux blond-roux*⁸⁸¹.

Neutre jusqu'à la transparence au premier abord, l'agent ne porte sur lui aucun des attributs des hommes fréquentés par Boyd :

*Pas d'insigne, pas d'arme, pas d'étui d'identification en imitation cuir*⁸⁸².

L'auteur fait alors référence de la manière la plus neutre possible, sous la dénomination d'« homme »⁸⁸³.

Sa manière de se présenter, tant physiquement que verbalement, laisse comprendre quelques traits importants du personnage, qui seront confirmés par la suite de l'intrigue. L'un des traits principaux, qui contribuent à lui faire personnifier l'agence, est qu'on ne le verra jamais les armes à la main, et par là-même jamais impliqué directement dans les basses besognes. Un autre des traits importants qui le composent est le calme avec lequel il reçoit les précautions énergiques de Boyd :

*L'homme ne cilla pas. L'homme ignore le revolver qu'il lui pointait dans la figure*⁸⁸⁴.

Son assurance est liée à son absence d'implication apparente dans les affaires douteuses qu'il va mettre en place et superviser. La manière directe qu'il emploie pour annoncer ses intentions à Boyd, enfin, montre que l'agent sait parfaitement à qui il a affaire, et qu'il traitera avec lui sans détours :

*Je m'appelle John Stanton, dit l'homme. J'appartiens à une agence du Gouvernement des Etats-Unis et je veux vous parler. -De quoi? -De Cuba*⁸⁸⁵.

⁸⁸⁰ *American Tabloid.*, p. 95.

⁸⁸¹ « *He was fortyish, sandy-haired, and slender* » (*American Tabloid*, p. 67).

⁸⁸² *Ibid.*, p. 95.

⁸⁸³ « L'homme ouvrit la porte d'un coup de coude. » (*Ibid.*, p. 94).

⁸⁸⁴ *Ibid.*, p. 95.

⁸⁸⁵ *Ibid.*, p. 95.

Cette manière de surgir en ne prêtant aucune attention aux symboles du monde dans lequel Boyd évolue, depuis les armes jusqu'aux signes d'identification officiels ou vestimentaires impressionnera Boyd. Elle est avant tout la marque concrète de la non-appartenance au milieu du banditisme et de la police, sans pour autant redouter ce milieu.

Deus ex machina précoce, Stanton n'est pourtant pas le premier à mentionner Cuba dans le cours du roman. L'œuvre de James Ellroy débute en effet par des images d'actualités montrant les événements qui marquent la fin du règne de Fulgencio Batista :

*Des espingos agitaient des flingues. L'Espingo en chef se cherchait des poux dans la barbe et complotait. Reportage en noir et blanc; des gugusses de la C.B.S. en treillis de jungle. Un journaliste disait, Cuba, c'est le mauvais ju-ju, les rebelles de Fidel Castro contre l'armée régulière de Fulgencio Batista*⁸⁸⁶.

A ce moment, aucun des personnages présents ne semble s'intéresser au destin politique de l'île, si l'on excepte la modalisation de la description des images d'actualités. Le terme « espingo »⁸⁸⁷ peut être attribué à Pete Bondurant, à la verve ordurière et raciste, même lorsqu'il s'entretient avec son patron⁸⁸⁸. Toutefois, le ton de la narration ne change que peu d'un personnage à l'autre précisément parce que les trois personnages principaux appartiennent au même monde, et en partageant les codes langagiers et comportementaux.

Les autres mentions de Cuba sont tout aussi accessoires avant l'arrivée de Stanton. On en relève ainsi une occurrence lors du premier appel de Jimmy Hoffa à Bondurant :

*Et j'ai tous ces réfugiés cubains complètement allumés du ciboulot qui travaillent là-bas, et tout ce qu'ils font, c'est de discutaitter, à choisir entre ce putain de Castro et ce putain de Batista comme... comme...*⁸⁸⁹.

Tout au plus apprend-on alors que la Mafia possède quelques relations avec Cuba, dans la mesure où ces réfugiés sont employés par un proche de l'Organisation. La mise sur le

⁸⁸⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁸⁸⁷ « spic », dans le texte original, est un terme raciste pour désigner un latino-américain.

⁸⁸⁸ « (...) je fais venir des call-girls toutes les heures, pour perpétuer le mythe que vous continuez toujours à baiser des femmes. » (*Ibid.*, p. 15). Le texte original n'est pas moins cru: « I've got call girls going in at all hours, to perpetuate the myth that you still fuck women. » (*American Tabloid*, p. 9).

⁸⁸⁹ *Ibid.*, p. 25. Le texte original donne, dans la langue colorée de Hoffa: « I've got these hothead Cuban refugees working there, and all they do is debate fucking Castro versus fucking Batista like like like... » *American Tabloid, Op. Cit.*, p. 15.

même plan des deux leaders de chaque camp, Castro et Batista, indique encore une fois le manque d'intérêt général pour la politique cubaine, et sans doute un certain mépris pour ceux qu'on affuble de sobriquets insultants.

Le premier contact direct avec Cuba se fera par les visites de Bondurant, puis de Boyd, à la station de taxi Tiger Kab. Seul Bondurant échange quelques propos concernant Cuba, et sur le ton de la plaisanterie. La conversation avec Fulo Machado, alors castriste, est ainsi menée :

Fulo, vous me plaisez, dit Pete. -Réservez votre jugement, je vous prie. Je peux me montrer explosif lorsqu'il s'agit d'ennemis de Jésus-Christ et de Fidel Castro. Pete étouffa un « beurk! » (...) Alors, à votre avis, dit Pete, qui croyez-vous qui ait le plus de répondant de nos jours, Jésus ou Castro? -Je dirais qu'en ce moment, ça se joue à pile ou face⁸⁹⁰.

La visite de Boyd ne laissera aucune place à la conversation politique avec les employés de la Tiger Kab.

On peut considérer qu'avant l'arrivée de John Stanton, la situation cubaine ne fait partie que des éléments contextuels qui permettent à l'auteur de créer l'atmosphère historique de sa trame criminelle. On peut également constater que cette situation, ainsi que l'implication de la C.I.A., puis des autres parties en présence, la Mafia, le F.B.I. et Howard Hugues ne sont encore qu'effleurées. Le chapitre 8, qui se clôt sur les paroles de Stanton, ne se conclut que sur le nom de l'île, sans autre explication⁸⁹¹.

L'originalité du nœud de l'intrigue d'*American Tabloid* réside notamment dans cette conjonction forcée : les trois personnages ont entamé leur parcours à partir de points relativement distants les uns des autres, et chacun des parcours a été marqué de péripéties importantes. Toutefois, ces destins individuels ne convergent qu'à partir de la mention faite de Cuba, et de manière très progressive. Boyd sera assez rapidement rejoint par Bondurant, et les actions de Littell seront en lien étroit avec la cause cubaine, puisqu'il concentrera ses actions sur le crime organisé, lui-même totalement obnubilé par l'affaire cubaine.

⁸⁹⁰ *Ibid.*, pp. 27-28.

⁸⁹¹ *Ibid.*, p. 95.

Dans la même logique, le nouement progressif de l'intrigue se poursuivra durant le début de la seconde partie, intitulée « Collusion »⁸⁹². Ce mouvement est celui de la convergence des intérêts vers Cuba, en commençant par ceux de Boyd, puis ceux de Bondurant. Le personnage de Stanton ne prend guère de consistance, mais son importance augmente considérablement. Il reprend contact avec Boyd pour lui proposer enfin du travail sous contrat pour la C.I.A.⁸⁹³, après s'être présenté à Bondurant de manière similaire à celle qu'il avait choisie pour prendre contact avec Boyd, et pour en apprendre plus sur Boyd⁸⁹⁴. Les choses s'enclenchent à un moment de convergence plus avancée encore : à l'instar de son ami Littell, Boyd entame une liaison sentimentale dans le même temps qu'il s'enfonce plus profond dans ses diverses implications. C'est le moment qu'il choisit pour accepter la proposition de Stanton, de manière aussi laconique et efficace que celle de son nouveau partenaire⁸⁹⁵. Il est à noter qu'il appelle ce dernier depuis l'appartement même de sa nouvelle conquête, consacrant et associant les nouveaux changements de son existence⁸⁹⁶. Cet appel marque un tournant dans l'intrigue d'*American Tabloid*. Il voit le premier des trois personnages principaux s'engager dans les opérations cubaines des Américains. Ce faisant, il enclenche nombre de processus qui aboutiront au meurtre de John Kennedy. L'essentiel du roman est conditionné, sur le plan de l'action et du déroulement de l'intrigue, par les activités cubaines. L'appel de Boyd est le point de départ, entraînant bientôt l'entrée de Bondurant dans les mêmes opérations, et plus tardivement celle de Littell.

On peut vérifier que la structure du roman ne permet pas l'emploi d'un nœud d'intrigue aussi évident que dans le cas d'autres œuvres de notre corpus. Contrairement à ces œuvres, *American Tabloid* se refuse à suivre une seule intrigue, au profit d'une multiplication d'intrigues, tramées entre elles. Au-delà de cette forme relativement originale dans le contexte

⁸⁹² *Ibid.*, p. 129.

⁸⁹³ *Ibid.*, p. 171 et suivantes.

⁸⁹⁴ « Je suis John Stanton (...) », dit-il simplement. Il ne s'appesantit guère sur ses fonctions officielles, lorsque Bondurant l'identifie : « La C.I.A., c'est pas si mal, question lettres de créances. C'est bien ce que vous êtes, pas vrai? ». Stanton ne répond pas sur ce point mais laisse entrevoir l'avenir : « Il se peut que je vous demande un petit service un jour. Pour lequel, naturellement, vous serez bien payé. » *Ibid.*, p. 152.

⁸⁹⁵ « C'est Kemper Boyd. Je vous appelle pour vous dire que j'accepte votre offre. -J'en suis très heureux. Je reprendrai contact, monsieur Boyd. Nous avons des tas de choses à discuter. » *Ibid.*, p. 203.

⁸⁹⁶ *Ibid.*, p. 203.

policière, elle révèle avant tout la conception de l'Histoire de l'auteur. Contrairement à Oliver Stone, qui emphatise l'importance de l'événement constitué par la mort de John Kennedy, Ellroy le place à la fin d'un premier épisode. Il s'agit de présenter un ensemble de petits événements et leurs motivations, souvent individuelles, ainsi que leurs conséquences et leurs conjonctions. L'intrigue principale n'existe donc, stricto sensu, pratiquement pas : elle suit celle de l'histoire. Les activités cubaines, leurs causes et leurs conséquences, sont ainsi introduites depuis les points d'origine qui les ont vu naître : la C.I.A. et la Mafia du côté américain, les opposants à Fidel Castro du côté cubain. Les personnages principaux donnent, pour leur part, leur chair à l'intrigue, ainsi compliquée de rivalités, d'amitiés et d'histoires d'amour. On peut ainsi conclure que l'ensemble des multiples intrigues d'*American Tabloid* se greffe et se noue au fil du propre dénouement de l'histoire politique.

4) Le décalage du nœud de l'intrigue : *L'Affaire N'Gustro*

La particularité du nœud de l'intrigue de *L'Affaire N'Gustro* est sa situation, proche de la fin du livre, en raison de la narration non-linéaire choisie par l'auteur. Les proximités temporelle et narrative installées par l'auteur entre les événements décrits dans son roman et les événements réels dont ils s'inspirent, l'enlèvement et l'assassinat de Ben Barka, permettent à Jean-Patrick Manchette de tisser son intrigue suivant une trame allusive. Le nœud de l'intrigue apparaît donc tardivement, bien que le lecteur connaissant quelques noms de l'affaire Ben Barka puisse deviner le dénouement et identifier certains personnages dès leur apparition dans le roman: c'est le cas du Maréchal Oufiri, dont le nom et le grade ne dissimulent qu'à peine son modèle, le général Oufkir, mis en cause dans l'enlèvement de Ben Barka.

La situation tardive du nœud de l'intrigue de *L'Affaire N'Gustro* n'empêche pas l'exposition d'une série d'éléments policiers, qui suivent l'autobiographie criminelle de

Butron. Le récit commence à l'adolescence du personnage, et est entrecoupé de passages qui décrivent les activités des organisateurs de l'enlèvement après la mort de Butron. La vie de Butron, ainsi que sa version des faits, apparaissent ainsi comme une série de flash-backs explicitant progressivement les conversations qui se tiennent entre Oufiri et Jumbo.

Si l'on considère que l'action de *L'Affaire N'Gustro* commence à se nouer à partir du moment où Butron, à l'instar de Boyd et Bondurant vis-à-vis de Cuba, prend de l'intérêt aux affaires du Zimbabwe, on peut situer le nœud de l'action lors de sa première rencontre avec des ressortissants de ce pays⁸⁹⁷. Au regard de l'intrigue, remise en ordre linéaire, cet épisode nous semble davantage correspondre aux critères d'un nœud que celui qu'annonce Butron quelques dizaines de pages plus loin :

*C'est parti l'affaire N'Gustro. Promis je relate à présent. C'est d'ailleurs mon intérêt. Que ce soit clair. qu'on sache ce qui s'est passé, et ce par quoi Butron passa*⁸⁹⁸.

Le roman s'achève une cinquantaine de pages plus loin⁸⁹⁹. Toutefois, si l'on considère que près de la moitié du roman narre divers événements de la vie de Butron, constituant de fait le parcours qui le mènera à participer à l'affaire, l'apparition des deux Zimbabweites nous paraît plus importante que celle du seul N'Gustro.

En effet, Butron, nerveux et activiste sans cause précise, semble rapidement s'intéresser à la cause des Noirs en raison notamment de son absence revendiquée de conscience politique, ainsi qu'il le dit aux Africains en guise d'entrée en matière :

*Je ne fais pas de politique. (...) Même, au cas où vous auriez besoin, je suis à votre service. J'ai rien à foutre. J'ai une bagnole. J'ai du pognon*⁹⁰⁰.

Il se justifiera de la même manière auprès du lecteur :

*Ne me prenez pas pour le bon pasteur, ne serait-ce qu'une fraction de seconde. Je plonge avec les deux Nègres parce que je les trouve plaisants, point c'est tout. Plaisants, avec leurs mitraillettes plein l'appartement. Et nous sommes salement défoncés en sus, ça joue*⁹⁰¹.

⁸⁹⁷ *L'Affaire N'Gustro*, p. 89 et suivantes.

⁸⁹⁸ *Ibid.*, p. 148.

⁸⁹⁹ Il en comporte 210 au total.

⁹⁰⁰ *Ibid.*, p. 91.

⁹⁰¹ *Ibid.*, pp. 93-94.

De la même manière que le reste de son parcours, Butron présente ainsi son implication dans les événements qui mènent à sa perte et à celle de N'Gustro comme un hasard qu'il tente de mettre à profit pour tromper l'ennui. La conversation qui s'engage entre lui et les Zimbabwites montre bien que, malgré sa teneur politique, elle n'influence guère l'attitude opportuniste que le personnage principal a toujours eue à l'égard des affaires du monde :

*Sûr, on causait aussi, mais léger. Tout ce qui les intéressait, c'était savoir si j'étais pour eux. Sûr que j'étais pour. (...) Mais les deux Nègres, ce jour-là, ils se foutaient bien des idées, du moment qu'on buvait ensemble et que je faisais mine de vouloir les aider*⁹⁰².

Cet opportunisme, et cette manière de s'impliquer dans une cause à laquelle il est totalement étranger, mais dont il sent les éventuels bénéfices personnels, n'est pas sans rappeler ceux de Pete Bondurant. Il manifeste ainsi son intérêt à Kemper Boyd :

*Ouais, Cuba. Je commence à me dire que c'est une vraie vache à lait pour les retraités des services de l'ordre. (...) Je veux en être*⁹⁰³.

Butron est semblable à Bondurant, qui brille par son indifférence pour la chose politique. Même juste après avoir aidé les Zimbabwites, lors d'une conversation politique où ces derniers lui exposent les luttes, notamment religieuses, qui agitent leur pays, Butron s'ennuie :

*Toutes ces histoires de religion, je dis franchement que ça m'emmerde*⁹⁰⁴.

Il annonce ainsi Bondurant qui, malgré son intérêt pour la C.I.A., rétorque à Rogers, contractuel de la C.I.A., son propre désintérêt pour la chose publique :

*Je crois que c'est bon pour les affaires, et tout ce qui est bon pour les affaires, ça me va*⁹⁰⁵.

Butron, à la suite de cette rencontre avec les Africains, change d'attitude. Il prend conscience de son ennui et, toujours de la même manière, se pique d'un intérêt d'autant plus grand pour le terrain d'action entrevu qu'il constate que sa propre vie l'ennuie. Butron dit ainsi :

⁹⁰² *Ibid.*, p. 94.

⁹⁰³ *American Tabloid*, p. 188.

⁹⁰⁴ *L'Affaire N'Gustro*, p. 96.

⁹⁰⁵ *American Tabloid*, p. 148.

Très vite, un seul but, le pognon. Rien ne se fait sans lui. Certains parlent de sa future disparition, révolution mondiale, destruction des états. Je n'ai pas le temps d'attendre. Bientôt trente ans d'existence, seul survivant de la lignée Butron. L'Ondine et la maison de Rouen, ça commence à bien faire. Je désire bateau à voile, beaux hôtels, extrême oisiveté, considération distinguée. Avec mes incartades, seul moyen de devenir tranquille : que je me catapulte bien haut dans le bon pognon⁹⁰⁶.

Bondurant, au même stade, délaisse peu à peu Los Angeles pour Miami, dans le même état d'esprit et en utilisant des termes similaires :

MIAMI lui battait dans la tête. En rythme. L'Indiscret lui faisait l'effet d'un cactus géant qu'on lui aurait fourré dans le cul. (...) C'était de la connerie pure et dure. Aussi peu Miami que possible. Miami, c'était bon, Miami c'était bien. Miami, c'était sa drogue et il en souffrait, comme de périodes de manque. (...) Tout collait au poil et en douceur. Ses petites antennes commençaient à s'exciter, kss kss kss⁹⁰⁷.

Dans les deux cas, les personnages ont eu un avant-goût de l'action possible dans le cadre des événements politiques qui se déroulent dans des pays qui ne les intéressent pas a priori, mais dont ils sentent qu'ils peuvent les débarrasser de leur ennui. Pour ces hommes d'action, le nœud de l'intrigue consiste dans l'avant-goût d'une autre vie, et à la différence de certains personnages, dominés par les événements, ces avant-goûts suscitent chez eux l'envie d'une initiative.

On notera qu'alors que l'intrigue commence de fait à se nouer dans *L'Affaire N'Gustro*, Butron, narrateur s'adressant à son public, dénie l'importance de la rencontre avec les Africains :

Combien de temps que je parle ? Une heure ? Deux ? Je n'ai pas dit un mot encore de l'affaire N'Gustro. Patientez. Tout le décor doit être mis en place, ou vous n'y comprendrez rien que la surface des choses, qui est de peu d'intérêt, réservée aux hebdomadaires⁹⁰⁸.

⁹⁰⁶ *L'Affaire N'Gustro*, p. 100.

⁹⁰⁷ *American Tabloid*, pp. 166, 167, 168. Le texte original est fidèlement traduit : « MIAMI bopped through his head. Hush-Hush felt like a giant cactus shoved up his ass. (...) It was pure bullshit. It was very un-Miami. Miami was good. Miami was this drug he got withdrawals from. (...) Things were dovetailing tight and cozy. His feelers started perkperk-perking. » (*American Tabloid*, Op. Cit., p. 148).

⁹⁰⁸ *L'Affaire N'Gustro*, p. 96.

Cette déclaration est représentative de la manière de présenter les événements politiques de l'auteur, proche également en cela d'Ellroy. Les deux auteurs ne présentent pas les faits historiques comme des successions linéaires de causes et d'effets, mais comme des conjonctions de forces plus ou moins importantes, de l'idéologie (le communisme et l'anti-communisme dans le cas d'*American Tabloid*⁹⁰⁹, l'indépendantisme dans le cas de *L'Affaire N'Gustro*) jusqu'au niveau individuel (les motivations financières de Boyd et Bondurant, le besoin d'action de Bondurant et Butron, ainsi que le désir de rédemption - puis de nuisance- de Littell en sont autant d'exemples). Le résultat est cette conception dialectique originale, qui mêle une vision globale, voire marxiste, de la lutte des forces historiques à des destinées individuelles. James Ellroy en définit une partie du projet lors de son avant-propos :

*Une seule seconde de leurs existences eût-elle dévié de son cours, l'Histoire de l'Amérique n'existerait pas telle que nous la connaissons aujourd'hui*⁹¹⁰.

Ainsi le nœud de l'intrigue de *L'Affaire N'Gustro* se trouve-t-il à la fois mis en valeur et renié en tant que tel. D'une part, l'auteur met en scène la rencontre entre Butron et les Africains comme un événement d'importance, puisque les trois hommes et Anne Gouin passent plus d'une nuit ensemble, mais d'autre part, Butron, personnage et narrateur, refuse d'y voir le nœud de l'intrigue qui conditionne la suite des événements. Toutefois, cette séquence nous paraît précisément plus révélatrice que n'importe quelle autre, en ce qu'elle met précisément en scène la rencontre entre des hommes agissant au nom de motifs purement politiques et un individualiste opportuniste forcené. Ajoutons que l'identité des deux Zimbabwites demeure secrètes, selon Butron pour les protéger :

*Je ne donne pas leur noms. Ils sont sûrement actifs encore, ici en France ou Outre-mer. Je veux point renseigner les bourres*⁹¹¹.

Ils en apparaissent comme les extensions humaines et dévouées d'une idéologie, et non comme des individus agissant au nom d'une quelconque motivation personnelle. Cette

⁹⁰⁹ On peut citer en l'occurrence les déclarations concordantes de Chuck Rogers et de Guy Bannister. L'un se présente comme « un opposant *convaincu* de la Conspiration communiste internationale » et un « anticommuniste professionnel » (*American Tabloid*, pp 145-146), tandis que l'autre affirme qu' « accepter le communisme, c'est synonyme de promouvoir le communisme » (*American Tabloid*, p. 318).

⁹¹⁰ *American Tabloid*, pp. 9-10.

⁹¹¹ *L'Affaire N'Gustro*, p. 96.

rencontre entre idéologie et individualisme opportuniste provoque les événements, ainsi que le résume Butron avec ironie :

*Si je suis ici ce soir à suer de peur, je le dis sans honte car j'ai de quoi blêmir, et même pas le flingue à Eddy, si je suis ici à suer, c'est à cause notamment des réflexions que je me suis faites sur le blé. Petites causes, grands effets*⁹¹².

A l'instar des personnages d'*American Tabloid*, c'est la rencontre entre des motivations individuelles et des mouvements historiques qui déclenche les événements et noue l'intrigue des œuvres.

Conclusion sur le nœud des intrigues

Nous constatons que les nœuds des intrigues des œuvres de notre corpus varient quant à leur forme et à leur situation dans l'intrigue. Les intrigues s'élaborent parfois au niveau personnel, annonçant des quêtes obsessionnelles, tandis que certaines autres se nouent de manière plus subtile pour les personnages, jouets de l'histoire en marche. Des conceptions de la politique se confrontent par le biais de ces éléments structurels indispensables et très anciens. Certains auteurs semblent ainsi développer une conception presque anecdotique des faits politiques qu'ils décrivent, tandis que d'autres mettent en perspective les destins individuels au sein de luttes et d'enjeux beaucoup plus vastes. Dans chaque perspective, il s'agit cependant toujours de situer le personnage principal de la fiction au sein de l'intrigue, de motiver ses actes, et de leur donner une importance dans le cours des événements politiques. Derrière ces procédés apparaissent des attitudes intellectuelles et des conceptions de l'histoire de la part de la plupart des auteurs. Ellroy et Manchette apparaissent comme des cyniques, décrivant l'histoire faite par des petits truands, des « *hommes mauvais* », selon le mot de James Ellroy⁹¹³, au détriment des idéologues. De la même manière, Sydney Pollack assène des vérités crues jusqu'à l'obscénité par le biais de la découverte des véritables intérêts

⁹¹² *Ibid.*, pp. 81-82.

⁹¹³ *American Tabloid*, avant-propos, p. 9.

de la C.I.A., et Didier Daeninckx montre à sa manière que les événements les plus voyants de l'histoire peuvent dissimuler des intérêts personnels. Dans un autre registre, Costa-Gavras et Oliver Stone mènent une démarche militante, mais semblable à celle des autres auteurs dans la méthode, qui consiste à ramener au niveau individuel, celui de la mort de personnages et de l'enquête menée par des magistrats courageux, des événements produits par des forces bien supérieures.

Au-delà d'une simple contrainte narrative, le nœud de l'intrigue, au sein du sous-ensemble policier-politique, révèle la conception de l'histoire et des forces politiques de leurs auteurs. Le nœud rend l'action personnelle, et joue d'une manière ou d'une autre sur les relations entre l'individu et la société, présentant cette dernière sous un jour toujours inquiétant. Cette défiance à l'égard de la société constitue l'un des éléments fondateurs du genre policier, et notamment de sa déclinaison « noire », si on la fait naître avec le courant *hardboiled*, désabusé par les crises politiques et économiques des années trente, mais aussi résolument suspicieux à l'égard de la justice et de la nature humaines. Nous verrons que cette parenté, pour dire le moins, avec les enjeux du genre noir se trouve consacrée dans les dénouements.

C. Dénoûements

Nous entendons examiner non seulement la manière dont la narration s'achève, mais également le sens de cette fin, et, en quelque sorte, mettre au jour les visées des auteurs par le biais des fins de leurs œuvres. En raison même de sa structure, l'œuvre policière appelle un dénouement éclatant. Le suspense est le maître élément de chaque œuvre du genre. Dans le cas du genre policier, il est indéniable que le suspense est un élément majeur dans le cours de la narration. Certaines collections se sont intitulées « suspense », et l'on a employé ce terme pour baptiser un sous-genre, aux contours aussi difficilement définissables que ceux de n'importe quel autre sous-ensemble déterminé sur des critères stylistiques ou contextuels. En

d'autres termes, le suspense demeure la tension provoquée chez le lecteur ou le spectateur par l'attente de la suite d'une œuvre narrative. En l'occurrence, cette suite est la fin. Les divers éléments de l'intrigue d'une œuvre policière tendent à faire s'interroger le public quant à la fin de l'œuvre.

On considère grossièrement deux types de fins, souriantes ou dramatiques, en fonction de nombreux critères, tels le destin du héros sur plusieurs plans, sentimental, financier ou simplement physique. Le dénouement de l'intrigue fait partie de ces critères : selon son issue, la fin du roman ou du film sera jugée heureuse ou malheureuse. Il faut croiser cette grille d'interprétation de la fin des œuvres avec celle qui envisage le dénouement du point de vue du bien de la société. Le roman policier et le roman noir étant fondés sur la notion de crime, la notion de châtement ne peut être absente d'une œuvre de ce genre. La fin doit statuer sur le sort réservé au coupable du crime qui génère le reste de l'intrigue et sur le destin des enquêteurs.

Les deux lectures de la fin sont nécessaires pour la compréhension des enjeux qui régissent les dénouements des romans et des films noirs. Une fin morale voit le coupable châtié, mais une fin heureuse voit avant tout le bonheur du héros. La fin d'une œuvre policière peut donc être à la fois morale et malheureuse. Par ailleurs, les enjeux soulevés par le genre policier appellent des dénouements qui offrent des visions éclaircies des événements développés dans le cours de l'intrigue. Umberto Eco⁹¹⁴ a distingué deux types de fins pour les œuvres narratives : les fins consolatoires et les fins problématiques. Confrontées à notre sous-ensemble, les idées d'Umberto Eco s'appliquent largement, notamment sur le plan thématique et quant aux objectifs que certains auteurs se sont fixés eux-mêmes. La dénonciation et la polémique caractérisent la relation qui lie les sujets et le ton choisi pour les traiter. Les œuvres de notre corpus ne sont pas naïves, et visent à provoquer une réflexion au sein du public. Dès lors, une remise en question des fondements mêmes de la société semble inévitable, et nous verrons que la plupart des dénouements des intrigues de notre corpus laissent le public insatisfait, au sens proposé par Eco, c'est à dire avec une tension irrésolue, celle de constater que l'équilibre social n'est pas rétabli, selon l'univers proposé par la fiction.

⁹¹⁴ Umberto Eco, *De Superman au surhomme*, Le Livre de Poche, Biblio/essais, 1993, pp. 16 à 20.

Il convient donc de tenir compte de la modalisation préalable de la description de l'univers de chaque fiction. Les lois et les fondements constitutionnels sont passablement bousculés dans la plupart des œuvres de notre corpus, généralement au nom d'une cause ou d'une autre. Nous avons vu que certaines de ces incartades étaient justifiées par les auteurs des films, au contraire de certaines autres. Si l'on considère que le sous-ensemble policier-politique met en scène la *realpolitik* sous ses aspects les plus contestables, il convient de juger les incartades en tenant compte de ce décalage des valeurs morales. Contrairement au genre policier des origines, qui ne jugerait que les écarts commis par rapport à la lettre de la loi, nous pouvons constater que le sous-ensemble policier-politique se réclame, via nombre de ses personnages, d'une morale supérieure, pouvant s'affranchir des règles et des lois.

Le rétablissement d'un équilibre social ne semble pas impossible, mais il devient beaucoup plus difficile à imaginer, en raison même du déplacement des valeurs. Même lorsque les coupables sont punis, reste la faiblesse du système. Nous constaterons que cette faiblesse est plus ou moins importante selon les œuvres, et influence considérablement le jugement proposé au public. De plus, ces fins plus ou moins problématiques sont généralement le reflet du pessimisme plus ou moins prononcé des auteurs de chaque œuvre.

Nous examinerons donc les dénouements des œuvres de notre corpus, des moins problématiques aux plus insatisfaisants pour le public, de ceux qui voient les malfaiteurs châtiés à ceux qui voient ces derniers profiter de leur crime en toute impunité.

1) De fausses joies : *Meurtres pour Mémoire et Z*

Les trois œuvres se concluent par le châtement des coupables. Le renégat Atwood est abattu et sa conspiration stoppée. Veillut est abattu par son ancien subordonné, et ce dernier, condamné par un cancer, finira ses jours peu après, en prison probablement. Jusqu'au complice toulousain de Veillut, l'archiviste Lécussan, la justice semble passer. Toutefois, une partie des faits demeurera occultée.

A l'inverse, tous les coupables de la conspiration de Z sont mis au jour et condamnés, à l'exception des éventuels commanditaires de rang supérieur suggérés par Manuel⁹¹⁵. En revanche, la véritable conclusion du film montre le destin de chacun des protagonistes de l'intrigue, après les décisions de justice, et voit les criminels échapper finalement à la justice. Nous considérerons toutefois le film en nuancant les effets de cette conclusion, dans la mesure où elle est présentée en épilogue : le journaliste, comme s'il présentait un journal télévisé, énonce les faits en s'adressant au public⁹¹⁶, tandis que le reste du film est interprété et reconstitué.

Les deux œuvres sont comparables dans la mesure où les coupables sont des membres de l'autorité, identifiables personnellement, par opposition aux forces de l'ombre évoquées par Oliver Stone⁹¹⁷, ou aux intérêts supérieurs sans visage décrits dans *Les Trois Jours du Condor*. Les figures de l'autorité dont il est question sont d'autant plus identifiables qu'elles sont considérées comme des éléments renégats du système, et punies en conséquence. Toutefois, les conclusions montrent dans chacun des cas que le système est prêt à protéger ces éléments jusqu'à un point d'engagement important. Dans chacun des cas, les conclusions sont amorcées par l'exposé préalable d'une situation délicate, tendue, au niveau politique, qui contraindrait le système politique à soutenir les éléments renégats plutôt que de risquer de fragiliser l'équilibre national pour la seule justice.

Meurtres pour Mémoire s'achève ainsi sur un relatif succès, puisqu'à l'inverse de Z, il n'y aura pas de renversement de situation postérieur, et que contrairement aux *Trois Jours du Condor*, aucun doute n'est permis quant à l'issue de l'enquête et de ses conséquences. Toutefois, la satisfaction de voir les coupables châtiés est tempérée par le silence maintenu sur la plupart des conclusions de l'enquête. Cadin n'ose l'avouer à Claudine, mais les autorités refusent de voir désavouer un représentant de l'Etat :

-Tu crois que toute cette histoire sera publiée dans la presse ? Je ne pouvais pas lui répondre qu'on m'avait déjà ordonné de mettre la pédale douce. Au ministère, on préparait

⁹¹⁵ Z, chapitre 18, 1h 42'10''.

⁹¹⁶ *Ibid.*, chapitre 21, 1h 52'10''. Photogramme n° 12, Annexes, p. VIII.

⁹¹⁷ *JFK*, chapitre 51, 1h 56'26''.

*un scénario plus conforme à l'idée que les citoyens devaient se faire des garants de l'ordre public. -Ils ne sortiront pas tout, mais ils seront obligés d'en lâcher un bon morceau*⁹¹⁸.

Dans ce cas, les coupables sont considérés comme des éléments suffisamment indépendants pour être isolés, mais leur appartenance au corps de l'Etat exige de ce dernier qu'il taise ses propres faiblesses. Cette réaction était annoncée par Gerbet, l'agent des Renseignements Généraux consulté par Cadin et Dalbois :

*Vous savez tout autant que moi que les gouvernements ont besoin d'une police forte et unie. Remettre l'affaire d'octobre 1961 produirait l'effet inverse. On en viendrait vite à juger les décisions d'un ministre de l'Intérieur et l'action d'un préfet de police. (...) Qui peut souhaiter un tel bouleversement ? Certainement pas le pouvoir politique. Le gain serait ridicule en regard de la perte de confiance qu'il subirait dans l'ensemble des corps de maintien de l'ordre et de l'armée*⁹¹⁹.

Une nouvelle fois, la justice se heurte à la *realpolitik*. La justice exige la divulgation de l'information, afin de maintenir un gouvernement propre. Le réalisme politique consiste ici dans la préférence du maintien de l'Etat, même s'il faut pour cela violer les lois mêmes qui régissent cet état et garantissent, pour le citoyen, l'équité au sein de la société. La conclusion de *Meurtres pour Mémoire* laisse entendre que les crimes les plus importants sont ceux qui ont le plus de chances de conserver une relative impunité, en raison même de leur importance. Le passage sous silence, voire le maquillage de la vérité, par les autorités est un thème qui traverse l'ensemble de notre corpus, et qui est fréquemment employé lors des conclusions de ces œuvres. On peut distinguer une veine foncièrement critique, presque paranoïaque, au sein du sous-ensemble policier-politique. La vérité se heurte aux logiques de pouvoir, et le pouvoir se maintient en place par tous les moyens à sa disposition. Dans le cas de *Meurtres pour Mémoire*, le statut de Cadin, appelé à évoluer jusqu'au désespoir suicidaire dans la suite de ses aventures, est annoncé par sa résignation, sensible dans la manière dont il omet de révéler à Claudine quelles seront les suites réelles de son enquête, et dans l'acceptation tacite des ordres qui lui ont été donnés.

⁹¹⁸ *Meurtres pour Mémoire*, p. 213.

⁹¹⁹ *Ibid.*, p. 84.

Meurtres pour Mémoire s'achève ainsi sur un demi-succès. En effet, la vérité a été révélée au lecteur et à la plupart des protagonistes, mais la population continue d'ignorer les crimes commis par les coupables. On peut voir une mise en abîme de la visée et de la portée de l'œuvre, s'inspirant de personnages réels et mettant en jeu des événements réels et encore occultés à l'époque de la parution du roman : seuls les lecteurs ont accès aux révélations délivrées par l'enquêteur, et le reste du peuple continue d'ignorer la face cachée de l'histoire politique contemporaine. On constate que sur le plan des enjeux proposés par Umberto Eco, la demi-teinte caractérise le finale du roman. Les coupables ont été châtiés, mais pas par la justice, au cours d'un règlement de comptes. La phrase que Cazes adresse à Cadin peut être interprétée de plusieurs manières :

*Il vous aurait eu, petit... C'était joué d'avance*⁹²⁰.

On peut cependant supposer que Cazes fait plutôt allusion au pouvoir du préfet Veillut qu'à son habileté à manier les armes. Cette phrase présente Veillut comme une entité particulièrement puissante, sans pour autant expliciter ses pouvoirs. Veillut représente ici plus qu'un individu déviant au sein d'une administration saine. Le fait qu'il soit tué avant qu'on n'ait pu l'entendre s'exprimer sur les faits laisse une impression amère. Il manque une étape à la catharsis : la confrontation du criminel à ses crimes, voire à ses victimes. Seul le récapitulatif déductif de Cadin explicitera les zones d'ombre demeurant après sa mort. La réaction de Claudine Chenet s'accorde avec le malaise engendré par la découverte de l'existence d'un préfet criminel :

*C'est drôle, mais sa mort ne me soulage même pas... Je pensais que l'arrestation du meurtrier de Bernard me rendrait heureuse...*⁹²¹.

La justice n'a pas été rendue, et la seule suppression du coupable ne peut satisfaire les victimes.

Il est à noter que les divers crimes dépeints dans le roman de Didier Daeninckx sont loin d'être tous mis à jour et jugés pour ce qu'ils sont. Les dernières pages du roman symbolisent à la fois la conception historique de l'auteur et la structure thématique du roman. Les crimes,

⁹²⁰ *Ibid.*, p. 205.

⁹²¹ *Ibid.*, p. 208.

parfois commis par les mêmes criminels, sont occultés par d'autres crimes. Tandis que Cadin et Claudine s'en vont, ils passent par un coin de rue où l'ensemble du roman est synthétisé :

Elle me montra un carré de céramique à demi recouvert de lambeaux de papier jauni qui résistaient aux efforts d'un travailleur algérien. On ne distinguait qu'une partie du texte mais le sens ne s'en trouvait pas affecté : « ...est interdite en France... coupable à être condamné... cour martiale... lemande... personne qui porte... sortissants juifs... peine allant jusqu'à la mort... éléments irresponsables... à soutenir les ennemis de l'Allemagne.

...met en garde... coupables eux-mêmes et la population des territoires occupés.

*Signé: le Militärbefehlshaber Stülpnagel. »*⁹²²

La description d'un Algérien tentant de faire disparaître les dernières traces des fautes de l'Etat français est symbolique et ironique. La situation de ces fragments de papier, dissimulés sous d'autres épaisseurs, représente la superposition des époques et leurs liens éventuels. La disparition du lien humain constitué par Veillut n'efface ni ses crimes ni les événements terribles auxquels il a prêté la main. De plus, la question algérienne a été progressivement reléguée au second plan de l'intrigue du roman, alors qu'elle en avait fait l'ouverture. son retour dans le dernier paragraphe tient lieu d'un « à suivre... », impliquant que le châtement de Veillut n'est qu'une étape dans le dévoilement des non-dits de l'Histoire, et souligne la nécessité de faire face à ses pages les plus sombres, celles de l'occupation comme celles de la guerre d'Algérie.

Dans le même ordre d'idées, la conclusion de *Z* s'achève sur une fausse joie. Les militaires sont tous poursuivis, et personne n'échappe à l'obstination du juge d'instruction. Toutefois juste après que la nouvelle a été annoncée à la femme du Docteur par Matt, et que les partisans et amis de la victime de la conspiration ont pu commencer à reprendre espoir dans les valeurs du système, le film s'achève après la séquence informative, proche formellement d'un journal télévisé. L'énumération des personnages et de leurs destins commence par la nuance de l'enthousiasme précédent, puisque, tout comme dans *JFK*, un certain nombre de témoins sont morts avant d'avoir pu témoigner, dans des circonstances

⁹²² *Ibid.*, pp. 215-216.

« absolument pas suspects », comme le déclare avec ironie le journaliste⁹²³. De plus, les coupables sont condamnés à des peines très légères, en regard de leurs crimes : les deux assassins sont condamnés à des peines de 8 et 11 ans, à purger dans des conditions qui leur permettent de sortir à la moitié de leur peine⁹²⁴, et les militaires ne sont pas poursuivis par la justice :

*Pour les quatre officiers, inculpations non retenues, sanctions administratives non rendues publiques*⁹²⁵.

La justice est donc bafouée, mais l'espoir demeure. Comme l'espérait Matt, le gouvernement est fragilisé par sa volonté de soutenir les officiers en dépit de leur culpabilité.

Tout comme *JFK*, le film de Costa-Gavras suggère des complicités de la conspiration jusqu'aux plus hauts niveaux de l'Etat. Toutefois, jamais ces complicités ne sont dévoilées ni prouvées. En revanche, la complicité passive est évidente, voire la complicité a posteriori. Le procureur change notamment d'attitude au fil de l'intrigue. D'abord hostile aux idées du Docteur, il s'indigne à plusieurs reprises de découvrir les manœuvres des militaires. Ainsi s'exclame-t-il, découvrant Georges Pirou blessé :

*Deux députés blessés ! La police a été au-dessous de tout*⁹²⁶ !

Aussitôt, il souhaite s'en référer à ses supérieurs, apparemment sans faire grande confiance aux militaires présents :

*Il faut que je téléphone au ministre. D'où puis-je appeler la capitale ? Mais sans témoins*⁹²⁷ ?

Plus tard, lorsque le Juge d'Instruction lui fera part de ses découvertes, il tentera de l'influencer :

*Croyez-moi, il faut arriver à une conclusion rapide. La ville, le pays, je dirais même le monde, ont les yeux tournés vers vous et attendent. (...) Vous êtes jeune, plein d'avenir, avec entre les mains une affaire qui peut vous porter très haut, ou briser votre carrière*⁹²⁸.

⁹²³ Z, chapitre 20, 1h 58'32''.

⁹²⁴ *Ibid.*, chapitre 20, 1h 58'42''.

⁹²⁵ *Ibid.*, chapitre 20, 1h 58'58''.

⁹²⁶ *Ibid.*, chapitre 10, 39'04''.

⁹²⁷ *Ibid.*, chapitre 10, 30'09''.

⁹²⁸ *Ibid.*, chapitre 16, 1h 34'13''.

Enfin, lorsque le Procureur Général interviendra finalement, ce même procureur sera présent pour appuyer les dires de ce dernier. Si l'on peut considérer que le Procureur est un homme peu engagé politiquement, le Procureur Général, en revanche, est à l'évidence un partisan des idées développées par les militaires et le C.R.O.C., puisqu'on l'entend employer la même rhétorique :

*(...) ce pays pourri par le parlementarisme. Au moment même où on rêve de rénovation, à un pays sans partis, sans gauche ni droite, un pays obéissant à Dieu et à son destin*⁹²⁹.

On peut donc considérer que le Procureur, pour sa part, fait partie d'une frange du système qui s'avère prête à se plier aux changements du système, jusqu'à participer aux déviances de celui-ci, pour le protéger contre toute menace de l'extérieur. Il annonce en cela le comportement de Higgins, prêt à défendre, voire à participer au plan d'Atwood si ce plan n'avait pu être empêché à temps⁹³⁰.

Ces séquences annoncent le dénouement. Le fonctionnement du système y apparaît clairement, et montre la détermination des partisans de sa conservation. Dès lors, les suites de l'enquête, puis celles du procès, ne sont guère surprenantes. Le journaliste déclare que :

*Devant l'indignation générale, le gouvernement a démissionné. Après le procès, les forces de l'opposition se sont regroupées dans le pays. Leur victoire aux élections était inévitable. Quelques semaines avant les élections, les militaires prenaient le pouvoir, et démettaient le juge de ses fonctions*⁹³¹.

La fin énumère les premières mesures restrictives de la dictature des Colonels⁹³². Toutefois, cette partie de la fin, tout comme les informations délivrées par le journaliste, fait figure d'épilogue, car la reconstitution des faits s'arrête à l'annonce faite par Matt de l'inculpation des militaires. On peut voir deux aspects à cette présentation des événements finaux : un effet de joie contrariée est créé, et à l'enthousiasme des partisans du Docteur succède brutalement la froideur des faits, étalage de la puissance des militaires ; sur le plan narratif, le fait de clôturer l'action par le châtement, fût-il provisoire, des coupables, permet de

⁹²⁹ *Ibid.*, chapitre 19, 1h 51'00''.

⁹³⁰ *Les Trois Jours du Condor*, chapitre 14, 1h 48'57''.

⁹³¹ *Z*, chapitre 20, 1h 59'12''.

⁹³² *Ibid.*, chapitre 20, 1h 59'32''.

demeurer dans les enjeux narratifs de l'intrigue policière. La vérité est révélée au public et à l'ensemble de la population, contrairement aux affaires découvertes par Cadin, mais les éléments les plus corrompus du domaine politique échappent suffisamment à la justice pour reprendre le contrôle du système. Le finale de *Z* est donc paradoxal, dans la mesure où il offre la consolation narrative de voir les assassins poursuivis, tandis que les faits historiques, encore actuels au moment de la sortie du film, contredisent l'espoir suscité. Le nouvel affront fait aux partisans du Docteur, constitué par les assassinats, les déportations et les intimidations dont ils sont victimes, ne fait que renforcer le caractère révoltant de la dictature des Colonels. Œuvre militante s'il en est, *Z* vise à l'évidence à exposer l'injustice de la situation grecque aux yeux du public international, afin de rendre cette injustice criante et intolérable, non seulement pour les Grecs, mais aussi pour le reste du monde. Le choix d'une fin en deux temps permet de recréer la violence de la déception ressentie par les Grecs et de s'identifier à eux et à leur cause.

2) Les apparences d'une victoire : *Les Trois Jours du Condor*

La séquence finale du film de Sydney Pollack offre deux aspects : le premier consiste dans une discussion explicative qui dénoue les derniers fils de l'intrigue, et l'autre achève le film sur une note inquiétante, celle du devenir de Turner et des suites occasionnées par ses découvertes et ses révélations. De la même manière que dans *Z*, on aboutira à de faux espoirs, tant l'inquiétant Higgins paraît sûr de lui et du contrôle qu'il pense exercer sur la situation. Les révélations qui dénouent l'intrigue du film s'effectuent en deux temps. La première partie des révélations concerne l'opération montée par Atwood, l'autre partie fait découvrir la réalité du fonctionnement de la C.I.A.

Une partie des révélations est donnée à Turner lors de sa confrontation avec Atwood, au cours de laquelle Joubert exécute ledit Atwood et prend le relais des révélations de ce dernier. Celles-ci étaient succinctes, puisque le dirigeant de la C.I.A. ne pouvait guère qu'acquiescer à

ce que lui demandait Turner, avant l'arrivée de Joubert. Au cours de cette confrontation, Atwood tente de poser quelques questions, tandis que Turner semble n'être venu que pour obtenir les dernières pièces du puzzle qu'il a progressivement reconstitué. La dernière question laissée en suspens concernait le mobile de l'ensemble de l'opération montée par Atwood, et ce mobile lui apparaît en questionnant ce dernier : « Les champs de pétrole ! »⁹³³ s'exclame-t-il, arrivant seul à cette conclusion en récapitulant les éléments dont il dispose comme s'il était en train de requérir contre Atwood :

*Qu'est-ce qui vous intéresse autant dans un tas de foutus bouquins ? Un livre en Hollandais... Un livre du Venezuela.... Des romans policiers en Arabe*⁹³⁴...

Atwood, pressé de confirmer, ne répond que « Oui »⁹³⁵. Dès lors, c'en est terminé des révélations concernant l'organisation de l'opération d'Atwood. Joubert ne fournira à Turner que quelques informations sur la situation le concernant, et lui prodiguera quelques conseils avant de le quitter. Il lui offre de prendre une arme, celle que Turner avait préalablement prise dans le bureau de la secrétaire de l'American Literary History Society⁹³⁶. On retrouve ce motif de l'arme offerte, mais refusée cette fois, dans *L'Affaire N'Gustro*, à plusieurs reprises. Butron fait allusion à l'arme qu'Eddy lui a offert de prendre avec lui, et qu'il a refusée⁹³⁷, ce qui inspire aux commanditaires de son assassinat assez peu d'inquiétude :

*Il aurait pu faire du dégât, dit Jumbo. Faire que l'incident public soit inévitable. Les choses, alors, auraient tourné autrement. Non, dit Oufiri. Elles auraient été étouffées autrement, mais le résultat final aurait été le même. C'est un problème de puissance à puissance. Les réactions particulières des individus n'y jouent qu'un rôle superficiel*⁹³⁸.

Le fait que Turner prenne, pour sa part, l'arme qu'on lui offre ne change pas grand-chose non plus. Tout au plus peut-il contraindre Joubert à accepter la conversation finale, qui lui permet d'obtenir les dernières révélations concernant la C.I.A. :

⁹³³ *Les Trois Jours du Condor*, chapitre 13, 1h 39'45''.

⁹³⁴ *Ibid.*, chapitre 13, 1h 39'36''.

⁹³⁵ La réponse en langue anglaise n'est qu'à peine plus longue, répondant au *question tag* pressant de Turner « Wasn't it? », Atwood répond : « Yes, it was. » (*Ibid.*, chapitre 13, 1h 40'19'').

⁹³⁶ *Ibid.*, Chapitre 13, 1h 46'23''.

⁹³⁷ « J'aurais dû prendre l'arme qu'Eddy me proposait. » (*L'Affaire N'Gustro*, p. 70).

⁹³⁸ *Ibid.*, p. 71.

Disons, pour le plaisir de la conversation, que j'ai un .45 dans la poche. Si je vous demandais de faire un tour avec moi, vous le feriez, non⁹³⁹ ?

On distingue un trait commun entre Higgins et Atwood. Bien que n'étant pas des hommes de terrain, seule la menace les oblige à révéler les informations qu'ils détiennent.

Le finale des *Trois Jours du Condor*, en ce qui concerne le motif de l'arme offerte, ne permet à Turner que de s'assurer une maigre sécurité temporaire. Joubert croit plus au pouvoir des armes, lorsqu'il lui tend le pistolet : « Pour ce jour-là. »⁹⁴⁰, dit-il. La confrontation préalable entre Joubert et Turner a défini l'état d'esprit de ce dernier. Il se sait condamné. Le calme avec lequel Joubert lui annonce la suite des événements auxquels il peut s'attendre ne laisse guère de place au doute :

Vous n'avez guère d'avenir là-bas. Cela se passera comme ça : Vous marcherez, peut-être par l'un des premiers jours ensoleillés de printemps. Et une voiture s'arrêtera. Et quelqu'un que vous connaissez, à qui vous ferez confiance, peut-être un ami, vous offrira de vous déposer⁹⁴¹.

Le visage de Turner montre alors une fatigue où se mêle le désespoir⁹⁴². Sa rencontre avec Higgins tient de cette confrontation avec Joubert, en ce que Turner, comprenant qu'il n'a plus grand-chose à perdre, choisit de précipiter les événements et de les renverser.

La conversation entre Turner et Higgins voit la dernière occurrence de l'opposition entre l'idéaliste, ou le naïf, et l'homme de la *realpolitik*. Suivant les réactions de l'un ou de l'autre, on assiste à un combat rhétorique qui laisse croire à plusieurs renversements de situation, selon les atouts abattus par chacun des interlocuteurs. Turner et Higgins affichent tour à tour décontraction, inquiétude et indignation. Les deux hommes portent à la fois des convictions différentes, mais aussi la conscience des enjeux que chacun défend. Tous deux pensent servir la population, mais chacun avec une vision différente des choses. Le paradoxe réside en ce que chacun se considère comme un idéaliste, dans la mesure où il sert effectivement la

⁹³⁹ « Let's say, for purpose of argument, that I have a .45 in my pocket. If I wanted you to take a walk with me, you'd do it, right? » (*Les Trois Jours du Condor*, chapitre 14, 1h 47'29'').

⁹⁴⁰ *Les Trois Jours du Condor*, chapitre 13, 1h 46'25'.

⁹⁴¹ *Ibid.*, chapitre 13, 1h 44'50'.

⁹⁴² *Ibid.*, chapitre 13, 1h 44'58'. Photogramme n° 17, Annexes, p. XI.

population, mais de manière très différente : l'ancien naïf Turner adopte une position éthique, tandis que Higgins se veut résolument réaliste. L'échange se conclut sur un point d'interrogation qui semble marquer l'avantage de Higgins, représentant l'appareil d'état, tandis que Turner est plus seul que jamais, visage perdu dans la foule⁹⁴³.

La confrontation avec Higgins est tendue. Souriant au départ, le responsable de la C.I.A. déchanté après que Turner lui a signalé qu'il était armé. Le but de cette rencontre étant de confronter une dernière fois la C.I.A. à ses hypocrisies, Turner prend les commandes de la conversation en demandant à Higgins à brûle-pourpoint :

Avons-nous des plans pour envahir le Moyen-Orient ⁹⁴⁴ ?

Les véritables enjeux du film sont développés à la suite de cette question choquante. Higgins, feignant la surprise, joue sur les mots :

*Nous n'avons pas de plans, nous avons des jeux*⁹⁴⁵.

Cette politique ludique de la C.I.A. est un topos associé à l'Agence, développé dans des œuvres postérieures⁹⁴⁶. Les rôles se renversent à nouveau, et la menace de l'arme est oubliée. La décontraction gagne alors Higgins, tandis que le calme initial de Turner tourne à l'indignation :

Sept personnes tuées, et vous jouez à des putains de jeux ⁹⁴⁷ !

La justification du cynisme de l'Agence choque le spectateur, et horrifie Turner. Higgins expose la mission de la C.I.A. qui n'est autre que de garantir le confort des citoyens américains :

*Aujourd'hui le pétrole, dans dix ou quinze ans, ce sera la nourriture, le plutonium... Peut-être plus tôt que ça. Demandez donc aux gens ce qu'ils voudront que nous fassions ? - Pourquoi ne leur demandez-vous pas ? -Maintenant ? Non. Demandez-leur à ce moment-là*⁹⁴⁸.

⁹⁴³ *Ibid.*, chapitre 14. 1h 51'41''. Photogramme n° 19, Annexes, p. XII.

⁹⁴⁴ *Ibid.*, chapitre 14, 1h 48'02''.

⁹⁴⁵ *Ibid.*, chapitre 14, 1h 48' 13''.

⁹⁴⁶ Citons notamment *A Quatre Mains (A Cuatro Manos)*, de Paco Ignacio Taibo II, *op. cit.*

⁹⁴⁷ *Les Trois Jours du Condor*, Chapitre 14, 1h 49'57''.

⁹⁴⁸ *Ibid.*, chapitre 14, 1h 49'13''.

La manière dont Turner abat sa dernière carte est rhétoriquement spectaculaire : il rompt l'échange en suggérant à Higgins de « rentrer à la maison »⁹⁴⁹, avant de lui indiquer l'enseigne du *New York Times*, devant le siège duquel la promenade les a menés⁹⁵⁰. Higgins y perd une dernière fois son sang-froid :

*Espèce de pauvre fils de pute, vous avez fait plus de mal que vous ne croyez*⁹⁵¹.

Le dernier renversement de situation ne tient que par l'expression du visage de Higgins, et de l'interprétation de l'acteur Cliff Robertson. Seul, une moue ironique aux lèvres, il demande à Turner comment il peut être certain de la publication de ses révélations⁹⁵². L'inquiétude qui se lit alors dans le regard de Turner contredit son assurance, alors qu'il lance au cynique Higgins :

*Ils le publieront*⁹⁵³.

Figée, cette dernière image résume l'insatisfaction du spectateur, au sens défini par Umberto Eco : la conspiration a bien été mise au jour, mais le système, capable d'engendrer d'autres Atwood, se préserve en reconnaissant même qu'il soutiendra ses éléments déviants s'il ne peut les empêcher de nuire. Les victimes ne seront pas vengées, et la déviance du système n'est pas soumise au jugement public, seule manière de le purifier.

En ce sens, *Les Trois Jours du Condor* s'achève sur une note particulièrement sombre, malgré l'optimisme de Turner. La réussite de Turner se limite à la découverte, pour lui-même, de l'ensemble de la conspiration d'Atwood, ainsi que des dessous de la C.I.A., et également, dans une certaine mesure, à la mise en échec de la conspiration. Toutefois, sa survie est plus que menacée, et la probabilité que son action ait des prolongements judiciaires est tout aussi incertaine. Résolument pessimiste, confrontant impitoyablement naïfs et idéalistes aux réalistes les plus froids, des dirigeants de la C.I.A. aux tueurs à gages, le film de Sydney Pollack tente, par l'exposé des argumentaires qui conclut l'intrigue, de soumettre ses enjeux au public, invité à prolonger la réflexion au-delà du générique de fin. Le spectateur est invité à

⁹⁴⁹ *Ibid.*, chapitre 14, 1h 50'06''.

⁹⁵⁰ *Ibid.*, chapitre 14, 1h 50'16''.

⁹⁵¹ *Ibid.*, chapitre 14, 1h 50'47''.

⁹⁵² *Ibid.*, chapitre 14, 1h 51'18''. Photogramme n° 18, Annexes, p. XI.

⁹⁵³ *Ibid.*, chapitre 14, 1h 51'27''.

adopter la posture sceptique prise progressivement par Turner, à ne pas croire aveuglément le discours officiel et s'interroger moralement sur les raisons qui motivent les différentes branches de la politique étrangère de leur pays.

3) Un faux échec : *JFK*

Le dénouement de *JFK* semble le reflet inversé de celui de *Z*. En effet, les deux films se terminent par la fin d'une enquête, et la mise au jour, aux yeux des auteurs du moins, des coupables et mobiles des conspirations meurtrières dépeintes dans chacune des deux œuvres. Toutefois, *Z* s'achève sur une fausse joie, celle de voir les coupables inculpés et condamnés, avant d'apprendre que leur quasi-impunité a été garantie par la suite, tandis que le film d'Oliver Stone se conclut par la défaite du procureur Garrison, matérialisée par le verdict d'innocence rendu par le jury du procès de Clay Shaw.

Ce verdict est annoncé par un plan spectaculaire, une plongée tournoyante sur le marteau du président du tribunal annonçant le verdict des jurés⁹⁵⁴. Les visages fermés sont montrés en un travelling latéral sur les hommes de Garrison⁹⁵⁵. Malgré sa prestation et sa plaidoirie émouvante et émue (il l'a terminée en larmes), le procureur n'est pas sûr d'avoir partie gagnée. La dramatisation du jugement est accentuée par des gros plans sur l'enveloppe contenant le verdict, tandis qu'il est donné au président du tribunal⁹⁵⁶. On notera une légère emphase du greffier au moment de prononcer les mots « non coupable »⁹⁵⁷.

La déception de Garrison est proportionnelle au triomphe de Shaw. Ce dernier ferme les yeux⁹⁵⁸ de soulagement, avant d'être congratulé par ses fidèles, tandis que Garrison baisse les

⁹⁵⁴ *JFK*, chapitre 85, 3h 08'35''.

⁹⁵⁵ *Ibid.*, chapitre 85, 3h 08'39''.

⁹⁵⁶ *Ibid.*, chapitre 85, 3h 08'47''.

⁹⁵⁷ "Not guilty", l'attente dure un peu moins d'une seconde, le temps pour le greffier de jeter un regard vers l'accusé. *Ibid.* chapitre 85, 3h 09'11''.

⁹⁵⁸ *Ibid.*, chapitre 85, 3h 09'10''.

yeux de déception, réconforté par la main que pose son épouse sur son épaule⁹⁵⁹. Juste avant ce geste, on a pu voir le début d'une série de plans sur le triomphe de Clay Shaw, en alternance avec des plans rapprochés sur les visages des collaborateurs de Garrison⁹⁶⁰. Cette succession de plans rappelle l'opposition et les combats qui se sont livrés entre les deux parties, et le triomphe des uns rend plus amère la défaite des autres.

Toutefois, cette défaite est nuancée par les déclarations d'intention de persévérer du procureur, ainsi que par le texte des intertitres qui défilent alors que l'on voit Garrison s'éloigner. Ce texte narre les développements et prolongements divers de l'affaire mise en scène. Les destins des personnages y sont évoqués, celui de Garrison, réélu à son poste des décennies durant, ainsi que celui de Shaw, décédé d'un cancer peu après, dont un dirigeant de la C.I.A., Richard Helms, a reconnu plus tard qu'il avait bel et bien travaillé pour l'Agence⁹⁶¹.

Le véritable projet de l'œuvre d'Oliver Stone est révélé dans ce finale en fausse défaite, et confirmé par le biais de la maxime qui conclut ce texte intertitre : « Le passé est le prologue »⁹⁶², ainsi que la dédicace, qui dédie le film « à la jeunesse, en l'esprit de qui la quête de vérité se poursuit »⁹⁶³. Pour le cinéaste, le parcours du procureur Garrison est un exemple à suivre pour sa persévérance, et pour la tentative qu'il a faite de découvrir la vérité, et non pour les résultats qu'il a obtenus. La version du film que nous étudions, qui constitue la version définitive, parue en 2001, comporte quelques ajouts au texte original, notamment une mise à jour des actions officielles entreprises par le gouvernement américain à la suite du film pour laisser diffuser un certain nombre de documents d'archives⁹⁶⁴.

Il s'agit pour l'auteur de nuancer à la fois la défaite du procureur et la postérité discutable de son action. La polémique a fait rage au cours des années suivant le verdict, Garrison étant notamment accusé de s'acharner sur Clay Shaw, qu'il a poursuivi pour parjure

⁹⁵⁹ *Ibid.*, chapitre 86, 3h 09'28''.

⁹⁶⁰ *Ibid.*, chapitre 85, 3h 09'15''.

⁹⁶¹ *JFK*, chapitre 87, 3h 10'04''.

⁹⁶² *Ibid.*, chapitre 87, 3h 11'30''.

⁹⁶³ *Ibid.*, chapitre 87, 3h 11'37''.

⁹⁶⁴ « A la suite de ce film, le Congrès a voté en 1992 la formation d'un comité chargé de consulter les dossiers et de décider de leur ouverture éventuelle au public. » *Ibid.*, chapitre 87, 3h 11'52''.

aussitôt après le procès⁹⁶⁵. Ainsi, malgré la cuisante défaite qui lui est infligée, on peut voir Garrison comme le véritable gagnant de la confrontation, par sa fidélité aux valeurs qu'il prône. Il annonce ainsi qu'il ne déviara pas de sa quête, pour la mémoire du président défunt :

*Si je dois poursuivre cette enquête pendant trente ans, je la poursuivrai pendant trente ans. Je dois cela à Jack Kennedy, mais aussi au peuple américain*⁹⁶⁶.

Les intertitres, nous l'avons dit, tempèrent partiellement la défaite du procureur, mais accusent violemment les cibles désignées par l'ensemble du film. On peut notamment constater que le cinéaste n'hésite pas à laisser planer le doute sur certains éléments : il précise ainsi qu'à la suite de la mort de Clay Shaw, d'un cancer du poumon, « aucune autopsie ne fut autorisée »⁹⁶⁷, bien que cette absence d'autopsie ne signifie pas non plus qu'une autre machination était alors occultée. Le versant polémique du film s'exprime ici, faisant écho à la plaidoirie du procureur⁹⁶⁸, notamment sur le point de la conservation des archives :

*En 1991, le Département de la Justice n'a encore rien fait. Les dossiers de la commission d'enquête sur les assassinats sont secrets jusqu'en 2029*⁹⁶⁹.

Là encore, le réalisateur se contente de souligner les faits, mais après les avoir placés en perspective au cours du film. Ces faits paraissent nécessairement suspects au spectateur, à qui la responsabilité de juger des faits développés par l'intrigue du film a été confiée par le biais d'un plan qui symbolise le seuil entre fiction et réalité⁹⁷⁰. Baissant le regard, le procureur regarde la caméra, et à travers elle, le public dans les yeux, au moment de dire :

*C'est à vous de jouer*⁹⁷¹.

Oliver Stone, s'exprimant à travers son personnage, s'adresse au public, par le truchement du jury du procès. Ici, le cinéaste transcende la fiction pour tenter d'atteindre directement le public. La stratégie narrative accomplit sa visée argumentative en apothéose

⁹⁶⁵ *The Garrison probe : the story Hollywood won't tell, in The Times-Picayune, 15/12/1991, in JFK, The Book of the Film, op. cit., p. 240.*

⁹⁶⁶ *JFK*, chapitre 87, 3h 10'17''.

⁹⁶⁷ *Ibid.*, chapitre 87, 3h 10'51''.

⁹⁶⁸ « Ces documents sont à vous. Vous payez pour cela. Mais comme le gouvernement vous traite comme des enfants, qui seraient trop perturbés pour faire face à cette réalité, ou parce que vous pourriez peut-être lyncher les responsables, vous ne pouvez pas voir ces documents pour 75 ans de plus. » *Ibid.*, chapitre 82, 3h 04'13''.

⁹⁶⁹ *Ibid.*, chapitre 87, 3h 11'29''.

⁹⁷⁰ *Ibid.*, chapitre 84, 3h 08'13''.

⁹⁷¹ « It's up to you. ». Photogramme n° 36, Annexes, p. XX.

rhétorique, les personnages semblant sortir du cadre de la fiction pour interpeller leur public, comme les fantômes des protagonistes de l'affaire réclamant justice. Cette fin ouverte, quant à l'interprétation qu'il convient de faire sur les vainqueurs et les perdants du procès, est assumée par l'auteur, qui commente ainsi le dernier plan de son film, qui voit Garrison et sa famille s'éloigner pour quitter le tribunal :

*C'est une belle image d'une famille se soutenant, dans la défaite... ou la victoire*⁹⁷².

La défaite judiciaire est compensée, des années plus tard, par le fait que les idées défendues par Garrison ont eu des conséquences concrètes.

Les déclarations à la presse, juxtaposées, de Garrison et de Shaw, montrent l'engagement de l'un et le cynisme désinvolte de l'autre. Lorsqu'un journaliste lui demande ce qu'il va faire à présent, Clay Shaw lui répond :

*Je vais rentrer chez moi et me cuisiner un poulet à l'étouffée*⁹⁷³.

Cette déclaration constitue un écho inversé à la déclaration du Général, et au ton qu'il emploie pour la prononcer, lorsque le journaliste lui demande s'il se sent « victime d'une erreur judiciaire, comme Dreyfus ». Aux antipodes de la décontraction de Clay Shaw, le Général hurle :

*Dreyfus était coupable*⁹⁷⁴ !

Oliver Stone ne cherche pas à diminuer la défaite de son héros, comme il l'affirme dans son commentaire du film :

*Je ne suis pas en train de dire que Garrison n'a pas perdu, je montre bien que nous sommes à la fin du film, et qu'il a perdu. Jim Garrison a mené un procès très difficile, et il a été détruit*⁹⁷⁵.

Toutefois, on notera que le thème musical choisi pour le générique, en mode majeur, est résolument entraînant et semble plus adapté au texte qui défile qu'aux images du triomphe de Clay Shaw. De cette manière, Oliver Stone influe sur l'interprétation qu'il souhaite proposer au spectateur : malgré la défaite, le procureur Garrison demeure un exemple de persévérance,

⁹⁷² *Ibid.*, commentaire du réalisateur, chapitre 87, 3h 10'41''

⁹⁷³ *Ibid.*, chapitre 86, 3h 10'26''.

⁹⁷⁴ *Z*, chapitre 20, 1h 56'56''.

⁹⁷⁵ *JFK.*, chapitre 85, 3h 09'31''.

au-delà de la seule affaire du meurtre de John Kennedy. Ainsi, une touche consolatoire vient tempérer le *finale* éminemment problématique du film. Bien que les héros du film aient été vaincus, la seule narration de leur combat permet de raviver les valeurs qu'ils défendent, et de leur faire obtenir gain de cause au regard de l'histoire.

4) D'amères victoires en sombres défaites, le dénouement d'*American Tabloid*

Le jeu d'inversion des valeurs morales annoncé par James Ellroy dans son avant-propos se trouve concrétisé dans les dernières lignes, et plus généralement dans les derniers chapitres de son roman. On assiste à un dénouement qui appelle une suite, mais qui pourrait suffire au roman. La suite d'*American Tabloid*⁹⁷⁶, écrite des années plus tard, reprend en effet les personnages survivants, Pete Bondurant et Ward Littell. Le dénouement d'*American Tabloid* tourne autour de l'assassinat de John Kennedy, et vient conclure toutes les trajectoires adoptées par les personnages au cours de l'œuvre, de tentatives de trahison en changements de camp.

L'œuvre s'achève en effet quelques secondes avant les coups de feu qui vont tuer John Kennedy, et par trois chapitres montrant le destin de chacun des trois personnages principaux, le fameux « prix qu'ils ont payé pour définir leur époque en secret »⁹⁷⁷. L'expression est d'ailleurs reprise lorsque Littell se rend dans l'antre d'Howard Hughes : « JE VEUX VOIR LE PRIX À PAYER »⁹⁷⁸, songe-t-il. Littell se rend dans la chambre de Hughes, qui ne reçoit plus personne directement à cette époque, et le spectacle qu'offre le milliardaire est un écho du premier chapitre, qui le voyait se droguer dans un environnement sordide :

⁹⁷⁶ *American Death Trip*, Rivages, 2001.

⁹⁷⁷ *American Tabloid*, p. 10.

⁹⁷⁸ *Ibid.*, p. 741. « I WANT TO SEE THE PRICE. », dit le texte original (*American Tabloid*, p. 573). On notera qu'Ellroy ne juge pas nécessaire de mentionner l'expression dans son intégralité, comme il l'avait fait dans son avant-propos: « (...) the price they paid to secretly define their time. » *Op. Cit.*, p 7.

Il se piquait toujours aux lueurs de l'écran télé. (...) Howard Hughes trouva une veine et injecta sa codéine. Pete reluquait en douce -Hughes avait laissé la porte de sa chambre entreouverte. La came fit son chemin, toucha au but. Le visage du Grand Howard vira au tout mou⁹⁷⁹.

Cinq ans et près de cent chapitres plus loin, le spectacle a seulement empiré :

Il identifia le bruit : un programme télé pour mômes. (...) Un sachet pour intraveineuse alimentait l'homme en sang. Lequel était en train de se piquer avec une seringue hypodermique. Il était allongé complètement nu, cadavérique, sur un lit d'hôpital à tête relevable. Il rata une veine de la hanche. Il poignarda son pénis et enfonça le piston. (...) La pièce sentait l'urine. Des bestioles flottaient dans un seau rempli de pisse⁹⁸⁰.

De la même manière que Bondurant ressassait son ennui de devoir travailler pour l'excentrique milliardaire, Littell est venu se rendre compte du caractère ingrat d'un tel travail.

Un chapitre précédent a montré Ward Littell se vengeant cruellement de Robert Kennedy en lui exposant les preuves de l'implication de son père dans des affaires criminelles⁹⁸¹, alors que le même Littell a été un fervent adepte du ministre de la Justice. La Mafia lui a également fait savoir que sa machination était éventée⁹⁸², ce qui lie définitivement son sort au bon vouloir des hommes de la Mafia, à l'instar de Boyd et Bondurant, dont le détournement de drogue a été découvert :

Tu n'es pas trop précieux pour qu'on te fasse courir des risques, mais tu es bien trop précieux pour qu'on te punisse. Tout le monde est d'accord sur ce point, et tout le monde est également d'accord sur le fait que Boyd et Bondurant, c'est une autre paire de manches⁹⁸³.

Les trois hommes, qui ont tous joué avec la loi du milieu, ont été mis au jour. Le roman s'achève sur leur condamnation par la Mafia, soit le crime châtié par le crime. Ce

⁹⁷⁹ *Ibid.*, p. 13.

⁹⁸⁰ *Ibid.*, p. 741-742.

⁹⁸¹ *Ibid.*, chapitre 96, pp. 727 et suivantes.

⁹⁸² « Tout comme ton histoire à propos des registres des Camionneurs. Tout comme l'idée de croire comme tu l'as fait que je ne savais pas ce qui s'était passé depuis le départ. (...) Tout le monde est au courant, sauf Jimmy, dit Carlos. » *Ibid.*, p. 722.

⁹⁸³ *Ibid.*, p; 721.

renversement du système moral est souligné par le vocabulaire employé. Après avoir parlé du « prix à payer »⁹⁸⁴, l'auteur emploie un vocabulaire juridique de plus en plus évident. Boyd regarde ainsi Bondurant tenter de convaincre les chefs de la Mafia d'accorder une dernière chance à l'ancien agent du F.B.I. Ellroy répète trois fois le terme "plaider" au cours de ce bref paragraphe :

*Il plaide pour ta vie (...) Il est en train de plaider sur un point précis (...) Il est en train de plaider la pitié*⁹⁸⁵.

Bondurant est donc transformé en avocat, et le juge n'est autre que Carlos Marcello, où s'égaille l'ironie de voir un ancien agent condamné par un truand.

Bondurant, épargné comme Littell, est partagé entre le soulagement d'échapper à la mort et la difficulté de devoir revoir ses ambitions à la baisse. Alors qu'il se marie, la peur de la mort le fait vaciller :

*Au passage, le baratin sur « Jusqu'à ce que la Mort Nous Sépare » le fit flageoler des genoux*⁹⁸⁶.

Toutefois, juste avant de proposer ce mariage à Barb, il fait le point sur sa situation en des termes cruels :

*Il se rendait à Vegas. Il retournait à Howard "Dracula" Hughes. Ward Littell était leur nouvel entremetteur. L'attendait du boulot de gros bras et de fourgueur de came. C'était une commutation de peine, en toute banalité : un emprisonnement à perpétuité au lieu de la mort*⁹⁸⁷.

On peut ainsi voir le dénouement d'*American Tabloid* comme l'exposition d'un triple échec, concluant trois ascensions. Les trois hommes se sont perdus, et ont perdu tout ce qu'ils avaient gagné ou possédaient avant de se lancer dans l'aventure. Le vertueux Littell s'est interdit tout retour vers les valeurs qu'il défendait, Boyd a fini par tout perdre à force de

⁹⁸⁴ Cf. *supra*, note n° 995.

⁹⁸⁵ *Ibid.*, p. 738-739. Le texte original emploie le verbe *to plead*: « He's pleading for your life.(...) He's pleading specifics. (...) He's pleading for mercy. » *American Tabloid*, p. 571.

⁹⁸⁶ *Ibid.*, p. 733.

⁹⁸⁷ *Ibid.*, p. 731. Le texte original donne : « He was going to Las Vegas. He was going back to Howard «Dracula» Hughes. Ward Littell was their new middleman. It was strongarm and dope work. It was a boilerplate commuted sentence : death for life imprisonment. » *American Tabloid*, p. 565.

prendre trop de risques, et Bondurant, cherchant à tout prix à échapper à l'ennui, s'y voit condamné. Les enjeux moraux sont rendus complexes à l'extrême, puisque les trois personnages ayant choisi l'illégalité sont châtiés à des degrés divers, mais par des malfaiteurs bien plus dangereux qu'eux-mêmes. De plus, quoiqu'en pense l'auteur, la mort du président ne peut que difficilement apparaître au lecteur comme un dénouement heureux. La vision des dénouements proposée par Umberto Eco est difficilement applicable dans le cas de celui d'*American Tabloid*, car l'ordre social demeure violemment perturbé, le roman s'achevant même sur les secondes qui annoncent un bouleversement plus grand encore.

Elroy parvient à conclure son roman sur un paradoxe : conformément à son projet, il relègue l'assassinat de John Kennedy au second plan, à un bruit qui vient conclure le texte, mais pas l'intrigue. Bondurant et Littell, sans même prendre en compte la suite d'*American Tabloid*, sont appelés à poursuivre leur destin criminel et à vivre d'autres aventures inavouables. Leurs actes, jusqu'à la dernière minute, auront bel et bien conduit à des événements d'importances internationale et historique, et leurs motivations ont bel et bien été des plus diverses, complexes et intriquées. Selon l'économie du récit, l'auteur a respecté le postulat qu'il annonçait dès l'avant-propos :

*Une seule seconde de leurs existences eût-elle dévié de son cours, l'Histoire de l'Amérique n'existerait pas telle que nous la connaissons aujourd'hui*⁹⁸⁸.

En concluant sur leurs destins personnels, et en s'éloignant progressivement des Kennedy, il ouvre « grand les bras à des hommes mauvais et au prix qu'ils ont payé pour définir leur époque en secret. »⁹⁸⁹.

5) La vérité étouffée : *L'Affaire N'Gustro*

⁹⁸⁸ *Ibid.*, p. 9-10.

⁹⁸⁹ *Ibid.*, p 10.

Le roman de Jean-Patrick Manchette s'achève par les morts de Butron et de N'Gustro. Celle de Butron est un simple rappel, puisque la version détaillée a ouvert le roman⁹⁹⁰. Le dénouement de *L'Affaire N'Gustro* est complexe, car son suspense est en partie éventé par cette mort de Butron dès les premières pages du roman. De plus, les premières pages laissaient entendre que la confession de Butron était condamnée à l'oubli :

*Le Blanc met la bobine enregistrée dans une enveloppe, colle l'enveloppe et la fourre à l'intérieur de son manteau en cuir*⁹⁹¹.

Le dénouement du roman consiste dans la révélation des derniers aspects de l'intrigue, du sort des protagonistes survivants, et dans la jonction entre les deux plans narratifs, celui de la narration de Butron et celui de la nuit des deux dirigeants Zimbabwites.

Alors que la mort de Butron marque logiquement le point de départ, à la fois de l'écoute de sa bande, qui raconte le commencement des événements et des actes d'Oufiri et Jumbo, qui concluent les événements décrits par Butron, la fin consiste donc en une seconde jonction narrative. La bande arrive à sa fin, et Oufiri peut agir en conséquence sur son rival en l'assassinant, une fois que tout a été écouté.

Ce point de jonction est matérialisé par une modification de la narration, qui s'attache à remettre tous les éléments en perspective, à la fois ceux de la politique du moment et ceux de l'intrigue. L'auteur commence ainsi le dénouement par une phrase à l'imparfait, qui annonce plusieurs pages au même temps verbal :

*Tout cela se passait vers la fin des années soixante*⁹⁹².

L'énumération mêle l'individuel à un catalogue des phénomènes très divers et d'ampleur plus générale :

Butron parlait, la végétation poussait, les véhicules individuels roulaient sur les routes et dans les rues, des petits Chinois naissaient comme s'il en pleuvait, plop, plop, sans arrêt ; ELLE, l'hebdomadaire de la femme, pris d'un véritable délire de renversement du réel, imprimait « En 68, à quoi ressemblerons-nous ? A nous-mêmes, en plus jeune » ; les

⁹⁹⁰ *L'Affaire N'Gustro*, pp. 9 et 10.

⁹⁹¹ *Ibid.*, p. 10.

⁹⁹² *Ibid.*, p. 205.

*gendarmes de Fontainebleau mettaient hors d'état de nuire une vingtaine d'enfants d'âge scolaire qui organisaient entre eux des concours de vol à l'étalage*⁹⁹³.

A la suite de ces deux pages de résumé et de contextualisation, la narration demeure omnisciente, sans pour autant manquer de modalisation. Ainsi peut-on lire que « Laveuglant suait ignoblement. »⁹⁹⁴ en conversant avec Defeckmann, ou que Jacquie Gouin « était persuadée d'être belle au second degré »⁹⁹⁵ en attendant un hypothétique coup de téléphone. Le ton de la narration reste proche de celui de Butron lui-même, ce qui confère à ces dernières pages l'impression qu'elles sont dictées d'outre-tombe par le même Butron, comme un prolongement de sa confession enregistrée. Les marqueurs temporels⁹⁹⁶ soulignent la simultanéité ou les liens temporels entre les actions : l'imparfait de l'indicatif met la plupart de ces faits sur le même plan, et lorsque Defeckmann entre dans le bureau de Laveuglant pour l'intimider et prendre le contrôle de la situation, la narration emploie une alternance de passé simple, d'imparfait et de plus-que-parfait pour mettre l'action en scène⁹⁹⁷. Par la suite, afin de rendre l'action plus vive encore, et de montrer que les événements se précipitent graduellement, le présent fait irruption en même temps que les malfaiteurs :

*Cependant, dans la chambre d'hôtel de Debourmann, deux hommes de mains du colonel Jumbo viennent de faire irruption, l'un Blanc, l'autre Noir*⁹⁹⁸.

A ce stade, les destins des protagonistes sont en train de se fixer: Debourmann et Jacquie, violentés, perdent à leur tour toutes chances de faire connaître la vérité :

*Ils ne sont pas longs à trouver la bande magnétique sottement cachée par le sot libéral*⁹⁹⁹.

Laveuglant, totalement dépassé par les événements, est mis sous contrôle de Defeckmann :

⁹⁹³ *Ibid.*, p. 205. Les autres renseignements sont noyés dans la masse de la même manière.

⁹⁹⁴ *Ibid.*, p. 208.

⁹⁹⁵ *Ibid.*, p. 208.

⁹⁹⁶ « Dans le même moment, la MG rouge d'Eddy Alfonsino était sortie depuis un bon bout temps du tunnel de l'autoroute de l'Ouest où un barrage se mettait en place. » *Ibid.*, p. 206.

⁹⁹⁷ « Soudain, (...) Defeckmann se fraya un chemin jusque dans l'intimité du burlingue. » *Ibid.*, p. 207.

⁹⁹⁸ *Ibid.*, p. 209.

⁹⁹⁹ *Ibid.*, p. 209.

*Je vous conseille de vous résigner et de cesser de faire des vagues. (...) Cette affaire désormais vous échappe*¹⁰⁰⁰.

Seuls demeurent en suspens les sorts des protagonistes les plus importants de l'intrigue, à l'exception de Butron, déjà mort : les Zimbabwites, Oufiri, Jumbo et N'Gustro. Les deux dernières pages du roman décrivent des événements proches, simultanés pour certains d'entre eux, et parfois évoqués auparavant. Butron achève de mourir dans la narration en terminant sa confession : « Ici se termine la bande magnétique enregistrée par Henri Butron. »¹⁰⁰¹, déclare-t-il avant d'être tué, avec moins de détails qu'au commencement du roman¹⁰⁰². Oufiri sort une seconde fois la baïonnette de son tiroir¹⁰⁰³ avant d'assassiner N'Gustro.

Ces dernières pages, clarifiant la situation générale en faisant mine de la noyer dans la confusion des événements mondiaux ou répétant certains événements ayant trait directement à l'intrigue, illustre la complexité des enjeux et des mobiles de ceux qui font et participent à l'Histoire. De même, il semble difficile d'appliquer les conceptions d'Umberto Eco, une fois de plus, au roman de Jean-Patrick Manchette, tant son héros est antipathique et son action dérisoire. Le drame de Butron est en effet de ne même pas découvrir à quel point il a été manipulé, blâmant Laveuglant sans voir Defeckmann :

*Le bon M. Laveuglant ne l'emportera pas au paradis. Je l'accuse ici-même d'avoir assassiné Dieudonné N'Gustro, plus exactement je l'accuse de l'avoir fait enlever et assassiner par des tueurs à sa solde, et je l'accuse de l'avoir fait pour le compte du gouvernement zimbabwite, dont il est une création*¹⁰⁰⁴.

On peut constater que l'impunité des commanditaires de l'ensemble de la machination est telle que leur nom n'est jamais mentionné dans le cours de l'intrigue vécue par Butron, mais qu'elle apparaît aux seuls lecteurs. Les malfaiteurs sont impunis, et les rares tenants d'une justice sont réduits au silence et ridiculisés par l'auteur lui-même :

¹⁰⁰⁰ *Ibid.*, p. 207.

¹⁰⁰¹ *Ibid.*, p. 214.

¹⁰⁰² « Ils ont tué Butron et ont pris la bande magnétique. » *Ibid.*, p. 215.

¹⁰⁰³ « Il a pris une baïonnette dans un tiroir. » *Ibid.*, p. 215, alors que ce geste avait été décrit avec une modalisation plus importante quelques pages auparavant : « Oufiri en ouvre le tiroir, d'où il tire une grande baïonnette. Le colonel détourne les yeux et le maréchal sourit. » *Ibid.*, p. 204.

¹⁰⁰⁴ *Ibid.*, p. 183.

*Dans cet instant, le pauvre Debourmann dictait à Jacquie Gouin un texte imbécile où il était question de forces obscures et impérialistes. Ce n'était pas en cela qu'il était imbécile. Il était imbécile en ce qu'il faisait appel à la conscience universelle. Parallèlement, le journaliste libéral continuait de se bourrer la gueule au Rosé de Provence la gueule qu'il avait pleine de sparadrap*¹⁰⁰⁵.

L'équilibre social est définitivement rompu par le triomphe de l'injustice. Même le destin individuel du héros est réduit à néant. Il finit là où il a commencé, dans la maison paternelle qu'il a tant détestée, ses entreprises criminelles annihilées et ses tentatives de rédemption réduites au silence.

Résolument pessimiste et cynique, le roman de Jean-Patrick Manchette se conclut sur un échec général des hommes de conviction comme des profiteurs, pour voir le triomphe, là encore, du réalisme politique le plus froid et le plus violent. Sorti quelques années à peine après l'événement dont il s'inspire fortement, le roman porte ainsi une attaque violente et ironique contre les complicités occidentales avec les régimes dictatoriaux et corrompus d'Afrique. Son *finale* est un coup de grâce aux derniers espoirs du lecteur, contraint à réexaminer la réalité qui a inspiré la fiction. Il est important de garder à l'esprit que le roman de Jean-Patrick Manchette est publié moins de dix ans après l'affaire qui l'inspire, et que les circonstances mystérieuses de la disparition de Mehdi Ben Barka sont encore dans toutes les mémoires. L'auteur propose donc une lecture des événements et des suppositions quant aux zones d'ombres qui entourent encore l'affaire. Toutefois, dans le contexte de l'époque, où la lumière sur cette disparition semblait dépendre de la raison d'état de plusieurs pays, Manchette pointait le doigt ouvertement vers certains responsables potentiels, et tentait d'en convaincre ses lecteurs. En ce sens, malgré son apparent cynisme et son héros détestable, *L'Affaire N'Gustro* se place dans la ligne du roman policier politique militant.

Conclusion partielle

¹⁰⁰⁵ *Ibid.*, p. 215.

Les structures du genre policier s'adaptent bien à la thématique politique, même si quelques modifications sont nécessaires pour servir au mieux la visée argumentative qui semble propre au sous-ensemble policier-politique. Les auteurs de notre corpus effectuent des croisements de structures, bousculent les lignes établies des stratégies coutumières et adaptent les deux principales lignes narratives policières à la complexité du monde politique qu'ils ont entrepris de dépeindre de manière problématique. En ce sens, le sous-ensemble policier-politique développe une manière propre de raconter l'histoire dans l'Histoire.

II. Focalisation : le choix d'une voix pour s'adresser au public.

Si le choix d'une structure policière correspond à la mise en place d'une charpente de l'argumentation, la focalisation semble une manière plus directe de communiquer avec le public. Le choix d'un ou plusieurs portes-paroles de l'auteur est crucial dans la fiction politique-policière. Les focalisations adoptées par les auteurs du sous-ensemble policier-politique varient d'une œuvre à l'autre. On peut discerner certaines visées dramaturgique ou argumentative derrière les choix de focalisation. Sur le plan dramaturgique, la focalisation offre différentes manières de faire avancer l'intrigue, et d'en révéler les aspects. L'efficacité du récit peut ainsi être accrue, faisant passer en quelques mots de description modalisée les opinions d'un personnage, par exemple. En ce qui concerne l'axiologie de chaque œuvre, en revanche, le critère de choix de focalisation est sensiblement différent. Il permet en effet d'orienter les réactions du public de manière efficace, en jouant sur les repères moraux plus ou moins traditionnels. Ces options de focalisation ont été maintes fois explorées, notamment par Gérard Genette¹⁰⁰⁶ et Jean Pouillon¹⁰⁰⁷. Il s'agit d'examiner ces questions dans le cadre précis de la problématique policière et de ses enjeux, ainsi que la spécificité du sous-ensemble policier-politique. Dans le cadre du genre policier, la focalisation est liée étroitement au suspense. La focalisation zéro, ainsi que l'emploi du narrateur omniscient, par exemple, sont d'un usage complexe dans ce cadre, rendant difficile de maintenir cachés certains aspects de l'intrigue en attendant la révélation. En revanche, adopter le point de vue d'un seul personnage permet de distiller les indices et les rebondissements en fonction de la seule progression de ce personnage.

¹⁰⁰⁶ Gérard Genette, *Figures III*, Le Seuil, 1972.

¹⁰⁰⁷ Jean Pouillon, *Temps et Roman*, TEL, Gallimard, 1993.

1) Focalisation interne : une identification du public au héros ?

L'emploi de la focalisation interne, dans notre corpus, varie considérablement. En règle générale, la focalisation interne est la marque du narrateur-personnage, dans le cadre policier-politique. L'intrigue est donc découverte par le public en fonction du rythme imposé par les contraintes de la focalisation interne : gestion des révélations, forces et faiblesses du narrateur, entre autres. Cependant, dans le cadre de notre corpus, nous ne sommes jamais confrontés à une focalisation interne exprimée par une unique voix. Les auteurs s'autorisent quelques « sorties » du discours du narrateur pour diverses raisons.

Dans le cas de *Meurtres pour Mémoire*, l'inspecteur Cadin, narrateur principal du roman, n'apparaît que tardivement¹⁰⁰⁸. Le long prologue qui dépeint la manifestation tragique du 17 octobre 1961, ainsi que la description de l'itinéraire de Bernard Thiraud jusqu'à son assassinat offrent donc au lecteur une forme d'avance sur l'enquêteur. Ce dernier donnera ainsi l'impression de revenir sur des éléments déjà connus, la découverte de l'arme du crime¹⁰⁰⁹, puis la répression de la manifestation¹⁰¹⁰. Cependant, les éléments ainsi présentés préalablement ne peuvent faire sens que reliés entre eux par Cadin. Le cas de la manifestation est particulièrement saillant. Il reflète à lui seul la problématique de l'œuvre de Didier Daeninckx. En effet, ce morceau de bravoure, largement développé, peut apparaître comme un accessoire dans la narration, puisque ladite manifestation ne concerne aucun des personnages de la partie moderne du roman, à l'exception notable de Veillut. Roger Thiraud y est assassiné par commodité, dans la confusion générale, mais il n'a rien à voir lui-même avec les événements d'Algérie. De même, les découvertes faites par Cadin portent plus sur la responsabilité de Veillut dans la déportation des juifs de Toulouse que sur la manifestation, dont il avait déjà entendu parler, bien que superficiellement. La manifestation est largement décrite pour offrir au lecteur une perspective beaucoup plus large que l'aspect anecdotique des

¹⁰⁰⁸ Au chapitre III, p. 44.

¹⁰⁰⁹ *Meurtres pour Mémoire*, p. 48.

¹⁰¹⁰ *Ibid.*, pp. 73 et suivantes.

meurtres des Thiraud. Il ne s'agit cependant pas d'une simple toile de fond. Lorsque Cadin approfondit cet aspect de l'enquête, les liens entre les événements ne sont pas encore très apparents, mais l'importance de la manifestation grandit encore. Capable de meurtre, Veillut est présenté comme un homme brutal, quelle que soit la décision à prendre. La répression se présente ainsi comme un meurtre de masse. Lorsque la responsabilité de Veillut est établie dans tous les méfaits, grands et petits, de l'intrigue, le lecteur peut juger le commanditaire de la répression par analogie. C'est l'action de Cadin qui oriente la lecture dans ce sens, car il confronte les faits jusqu'à découvrir un lien entre tous ceux-ci. La démarche de l'auteur s'éclaire ici. L'auteur du sous-ensemble policier-politique tente d'apporter une cohésion entre des faits sans lien apparent, et démontrer le caractère révoltant de certaines machinations.

En revanche, le lecteur peut suivre le parcours de Pierre Cazes après la visite de Cadin¹⁰¹¹. Il s'agit ici d'annoncer le dénouement de l'intrigue pour éviter une réapparition trop surprenante de l'ancien C.R.S.

La focalisation interne employée par Daeninckx offre elle-même une cohésion à la narration : Cadin, personnage étranger à toute l'intrigue préalable, mis à part son penchant pour Claudine Chenet, se présente comme un médiateur entre les faits historiques et fictifs et le lecteur.

2) Focalisation interne et ironie : le narrateur indéfendable.

L'emploi de la focalisation interne par Jean-Patrick Manchette est très différent de celui qu'en fait Didier Daeninckx. Il s'agit ici d'une focalisation restrictive et homodiégétique., celle de la narration faite par la « voix », au sens Genettien¹⁰¹² d'Henri Butron, en l'occurrence sur bande magnétique. Le ton employé correspond au personnage, provocateur et opportuniste. Butron se décrit sans concession ni honte, assumant tous ses travers, à l'instar de

¹⁰¹¹ *Meurtres pour Mémoire*, chapitre IX, pp. 195 et suivantes.

¹⁰¹² Gérard Genette, *Figures III*, Le Seuil, 1972.

son modèle dans la réalité, l'interlope Georges Figon. L'originalité vient de ce que Butron est le personnage principal, pour ne pas dire le héros de *L'Affaire N'Gustro*. Or, la méchanceté et l'absence totale de sentiments nobles de sa part le rendent foncièrement antipathique. Notons que c'est son amoralité qui rend difficile sa qualification en héros. L'exercice autobiographique, profondément narcissique, auquel se livre Butron, tient plus de la contemplation que de la dénonciation qu'il annonce dans sa confession¹⁰¹³. La portion de récit réservée à son implication dans l'enlèvement de N'Gustro est très petite, comparée à ses aventures de jeunesse. Butron s'en rend d'ailleurs compte, mais ne change pas réellement sa manière de narrer les événements¹⁰¹⁴. De fait, le roman de Jean-Patrick Manchette s'attarde plus sur l'autobiographie de Butron que sur l'enlèvement, très bref, de N'Gustro. L'auteur s'appuie sur les résonances de l'affaire dont il s'inspire, son lectorat ayant encore en mémoire, à l'époque de la publication du roman¹⁰¹⁵, le contexte de l'enlèvement de Mehdi Ben Barka¹⁰¹⁶. Les circonstances précises de ce kidnapping prêtent encore à controverse, l'ensemble des responsabilités n'ayant encore été établi. On peut avancer que le roman ne cherche pas tant à faire éclater la vérité qu'à faire le portrait des principaux protagonistes. Le choix de Butron comme fil conducteur et narrateur antipathique de l'intrigue a une valeur axiologique forte. En effet, s'il apparaît comme une crapule, ceux qui finissent par l'éliminer n'en semblent que plus ignobles encore, car d'un cynisme plus grand, allié à une efficacité impressionnante. La galerie de portraits serait donc l'un des objectifs essentiels du roman, et leur modalisation par le regard de Butron les rendrait plus antipathiques encore, car le narrateur lui-même n'a rien de candide. Le cynisme avec lequel il dépeint les personnages animés de bons sentiments, en revanche, nous semble renforcer la crédibilité du personnage plus qu'il ne refléterait une situation sur une échelle axiologique. Butron, petite frappe

1013 « Le bon monsieur Laveuglant ne l'emportera pas au paradis. Je l'accuse ici-même d'avoir assassiné Dieudonné N'Gustro, plus exactement je l'accuse de l'avoir fait enlever et assassiner par des tueurs à sa solde, et je l'accuse d'agir pour le compte du gouvernement Zimbabwite, dont il est une créature. » (*L'Affaire N'Gustro*, p. 183).

1014 « Combien de temps que je parle? Une heure? Deux? Je n'ai pas dit un mot encore de l'affaire N'Gustro. Patientez. Tout le décor doit être mis en place, ou vous n'y comprendrez rien que la surface des choses, qui est de peu d'intérêt, réservée aux hebdomadaires. » (*Ibid.*, p 96).

1015 1971.

1016 1965.

d'extrême-droite, ne peut avoir que mépris pour les gauchistes qu'il rencontre dans l'entourage d'Anne Gouin, et le jugement qu'il porte sur eux tient du mépris pour leur inefficacité. Les effets de la focalisation interne utilisée par Manchette sont d'ailleurs altérés par les changements de focalisation. Les interventions extérieures, par exemple, tendent à rabaisser sa mégalomanie, qu'il s'agisse des « jugements choisis avancés à propos d'Henri Butron dans les semaines qui ont suivi son décès »¹⁰¹⁷ ou des « notes de Jacquie Gouin »¹⁰¹⁸.

Ces dernières notes complexifient passagèrement la narration. L'alternance de deux focalisations restrictives, dans l'ensemble du roman, est presque parfaitement systématique : à un chapitre de la confession de Butron succède la description par un narrateur omniscient d'un moment de la nuit que passent Oufiri et Jumbo juste après la mort de Butron, avec un portrait psychologique précis des deux personnages et de nombreuses incursions dans leurs pensées. Les commentaires d'Oufiri et Jumbo produisent un effet de mise en abîme, ces deux derniers représentant deux points de vue possédant des informations encore parcellaires, mais complétées par ce que leur apprend le troisième point de vue. L'exception réside dans un passage situé un peu avant la fin du roman¹⁰¹⁹, lorsque l'on suit les événements du point de vue de Laveuglant, ce qui constitue une nouvelle occurrence de changement de voix permettant de montrer au lecteur le vrai visage de Defeckmann, tout en le maintenant caché à Butron. Cette exception se justifie par la ligne narrative : Butron est déjà caché dans la maison familiale de Rouen, et Oufiri est encore dans l'ombre. Les notes de Jacquie Gouin, en revanche, posent un problème narratologique plus important, car le lecteur les reçoit comme les pièces d'un dossier, mais intégrées dans la confession enregistrée. Or, le texte de cette confession est mis en scène : on le découvre en même temps que le Maréchal Oufiri. Les notes de Jacquie, qui ne sont pas introduites par Butron -ce dernier n'est pas censé les avoir en sa possession-, ne peuvent donc être entendues ni lues par Oufiri, qui réagit constamment aux dires de Butron. Petites enclaves d'une focalisation encore différente des deux principales du

¹⁰¹⁷ Ces jugements vont de la prise de distance (« J'étais pas son meilleur ami ni rien », dit Eddy Alfonsino) à l'invective (« C'était un vrai nazi. Un chacal. Un sale petit chacal. », s'exclame Ben Debourmann). (*L'Affaire N'Gustro*, pp. 7-8).

¹⁰¹⁸ Il s'agit essentiellement de notes froides, reprenant cliniquement le déroulement de la biographie d'Henri Butron (*Ibid.*, pp. 20 à 22, 26-27, 50-51).

¹⁰¹⁹ *Ibid.*, pp. 205 et suivantes.

roman, ces notes apportent une touche d'objectivité au récit fortement modalisé de Butron, comme si la journaliste venait personnellement confirmer certains faits, ou tempérer certaines allégations. La variabilité des focalisations du roman est donc assimilable à des ruptures de voix, et on peut parler ici de montage avec énoncés de véridicité, qui tente un ancrage profond dans la réalité, à l'époque de la parution plutôt fraîche des événements dont le roman est inspiré.

La variation de la focalisation dans *L'Affaire N'Gustro* permet à l'auteur de prendre du recul sur les opinions avancées par son personnage principal, sans pour autant le contredire. Il s'agit plutôt d'étayer l'axiologie proposée par un roman profondément pessimiste, jusqu'au nihilisme : non seulement personne ne trouve grâce aux yeux de Butron, mais les actes de l'ensemble des personnages confirment peu ou prou ces jugements, et l'alternance des points de vue le confirme.

3) Focalisation et image publique : derrière les apparences.

Dans *American Tabloid*, les points de vue varient de manière quasi mécanique. La focalisation interne demeure omniprésente, mais les personnages dont le lecteur partage la vision sont au nombre de trois, et l'intrigue se déroule en suivant chacun des trois à son tour. Même lorsque les trois personnages se rencontrent dans deux chapitres, la voix ne change que d'un chapitre à l'autre. Contrairement aux romans de Jean-Patrick Manchette et Didier Daeninckx, aucun passage du roman ne permet d'assister à des événements auxquels ces trois personnages n'assisteraient pas. Le projet d'Ellroy, comme il l'annonce dans son avant-propos, consiste à revenir sur les mythes qui entourent l'ère Kennedy¹⁰²⁰. Cette alternance dans la narration lui permet de procéder par révélations partielles, et examen des différentes

¹⁰²⁰ « Il est temps de déloger l'urne funéraire de son piédestal », *American Tabloid*, p. 7.

facettes des personnages, notamment des personnages historiques. En effet, selon le cas, un fait apparaîtra partiellement, et un personnage sera évoqué selon une modalisation différente. La première confrontation entre Pete Bondurant et Ward Littell montre un même fait -la gifle donnée par Littell à Bondurant- sous deux aspects¹⁰²¹. Tandis que Littell est mû par une volonté de justice chevaleresque¹⁰²², sa gifle est ridiculisée dans le souvenir de Bondurant¹⁰²³.

Ce procédé gagne encore en importance lorsqu'il s'agit du regard porté sur un personnage célèbre, comme les frères Kennedy. L'alternance des points de vue permet au minimum une pluralité d'opinions. Les trois personnages principaux du roman de James Ellroy n'apprécient pas les frères Kennedy de la même manière, et ce pour des raisons que l'auteur peut développer au long de la narration. Les parcours de Boyd, Littell et Bondurant les lient de manière radicalement différente aux destins des Kennedy. Le lecteur peut ainsi suivre la mission du mondain Boyd, envoyé en infiltration de la famille du futur président, qui perd progressivement ses repères en s'approchant toujours plus de l'intimité de John Kennedy. Dans le même temps, l'investissement de Bondurant dans la formation des exilés cubains du camp de Blessington et les perspectives financières qu'il a dans la reconquête de Cuba lui font détester viscéralement le même président en raison du fiasco de la Baie des Cochons. Sur le plan textuel, la modalisation change sensiblement selon que l'un ou l'autre évoque le même Kennedy. Bondurant rumine sa rage dans ces termes :

Sa principale préoccupation était le président John F. Kennedy. Qui avait : atermoyé, tâtonné, tergiversé, et, pris de chocottes, s'était dégonflé et tiré des Cochons. Qui : rampait, ravalait sa chique, chialait dans le froc, chialait comme une Madeleine et laissait Cuba aux mains des cocos. Qui : lanternait, louvoyait, serrait les miches et salissait sa salopette pendant que onze hommes de Blessington se faisaient massacrer¹⁰²⁴.

1021 *Ibid.*, chapitres 9 et 10.

1022 « Un jour, je vais te punir. Pour Kirpaski, et tout le reste. » (*Ibid.*, p. 110).

1023 « Littell avait couiné son avertissement. Littell sentait la gnôle et la sueur rassises. Littell n'avait que des merdouilles en guise de preuves. » (*Ibid.*, p. 111).

1024 *American Tabloid*, p. 536. L'édition originale donne : «The main event was President John F. Kennedy. Who : waffled, wiggled, weaseled, punked out and pulled out at Pigs. Who : Cringed, crawled, crapped in his pants, cravenly crybabied and let Cuba stay Commie. Who : shilly-shallied, sashayed, shook and shit his britches while eleven Blessington men got slaughtered. » (*Ibid.*, p. 414).

Boyd, auparavant, voyait le président avec admiration :

(...) il avait surpris Jack au milieu d'une transformation. Jack était debout sur la plage, seul. Il répétait sa persona publique à haute voix. Kemper se tint hors de vue et l'observa. Jack passa de presque grand à grand. Il perdit de son braiment, sa voix se prit à gronder, Sa gestuelle en coups de poignards touchait des cibles qu'il avait ratées jusque-là. (...) Il avait l'air héroïque. De revendiquer ainsi l'instant le vidait de tout ce qui restait de gamin en lui. (...) Jack savait qu'il allait gagner. Kemper savait qu'il incarnerait la grandeur avec la force d'une énigme soudain chargée de la capacité de prendre forme. Cette nouvelle liberté ferait que les gens allaient l'adorer¹⁰²⁵.

La multiplicité des points de vue illustre la démarche de James Ellroy. L'auteur considère que les voix dissonantes sont devenues inaudibles, donnant lieu à un quasi culte de la personnalité. Par des opinions contrastées, ainsi que par le suivi de l'évolution des personnages eux-mêmes -Boyd ne restera pas un supporter de John Kennedy au fur et à mesure que sa propre situation se complique-, Ellroy jette une lumière crue sur la période dans son ensemble. On peut même avancer, que les espoirs déçus des trois personnages reflètent de manière ironique la déception du peuple américain quant aux espoirs que l'ère Kennedy avait fait naître. La focalisation permet ainsi de montrer Ward Littell passer intimement de la vénération à la haine pour Robert Kennedy. Boyd s'approche au plus près de la sphère sociale de la famille avant d'en être impitoyablement chassé. Bondurant voit ses rêves s'écrouler avec la décision de ne pas suivre l'invasion de la Baie des Cochons. L'ironie vient de ce que les trois hommes étaient animés de motifs troubles et dans l'ensemble malsains, très intimes pour Boyd et Littell qui voyaient en chacun des frères Kennedy des héros ou des modèles qu'ils auraient voulu atteindre, et franchement immoraux pour Bondurant. Néanmoins, bien que l'auteur postule que « l'Amérique n'a jamais été

¹⁰²⁵ *American Tabloid*, p. 361. L'édition originale donne : « (...) (he) caught Jack in mid-transformation. He was standing on the beach, alone. He was rehearsing his public persona in full voice. Kemper stood out of sight and watched him. Jack went from tallish to tall. He brayed less and rumbled more. His stabbing gestures hit some mark he'd always missed before. (...) He looked heroic. Claiming the moment drained all the boy out of him. (...) Jack knew he'd win. Kemper knew he' impersonate greatness with the force of an enigma granted form. This new freedom would make people love him. » (*Ibid.*, p. 275).

innocente»¹⁰²⁶ , il rejoint presque Oliver Stone dans sa description de la fin d'un âge d'or, fût-il celui des truands.

4) Focalisation cinématographique : qui parle ?

La focalisation externe correspond à la narration choisie dans les trois films de notre corpus. En effet, aucun narrateur ne s'impose par des effets techniques, comme la voix-off ou la caméra subjective. Des héros sont bien mis en scène, mais on assiste également, dans les trois œuvres, à des passages qui mettent en scène d'autres personnages, sans la présence des personnages principaux. La gestion de la focalisation, en ce qui concerne les œuvres cinématographiques de notre corpus, est à examiner essentiellement en termes de gestion de l'intrigue, d'indices délivrés et de révélations. La question du rythme est centrale : les trois œuvres évoquent des méfaits dont les implications et les auteurs sont révélés au fil d'une enquête. Les scènes qui se déroulent en l'absence du personnage principal vont dans le sens d'une alternance des points de vue propice à faire avancer l'intrigue aux yeux du spectateur sur un autre rythme que celui que suit le héros. L'enjeu est principalement de faire progresser cette compréhension, comme lorsque deux personnages du camp opposé à l'enquêteur discutent entre eux de ce dernier. On voit ainsi Joubert évoquer Turner avec Atwood¹⁰²⁷ , ou l'agent du F.B.I. aborder Bill Broussard et le contraindre à le suivre¹⁰²⁸. Ces deux épisodes sont cruciaux, en ce qu'ils révèlent des liens entre certains personnages, à l'insu du héros. Le spectateur est donc avantagé par l'auteur dans sa compréhension de l'intrigue. La disjonction qui s'opère à ces moments entre les parcours du personnage principal et du spectateur constitue dans certains cas une annonce de l'aboutissement de l'enquête. En effet, ces petites variations de focalisation contribuent à donner l'impression que le héros ne peut tout savoir,

¹⁰²⁶ *American Tabloid* Avant-propos, p. 9.

¹⁰²⁷ *Les Trois Jours du Condor*, chapitre 6, 43'23''.

¹⁰²⁸ *JFK*, chapitre 47, 1h44'22''.

qu'une partie des faits lui restera cachée, et impliquent que cette incapacité à découvrir tous les tenants et aboutissants des affaires lui sera fatale. Ces variations renforcent l'idée d'une immense machine opposée à un individu ou à un petit groupe. On trouve ainsi une variation de focalisation particulièrement significative dans *JFK*, lors de l'entretien entre Garrison et X. Ce dernier évoque alors plusieurs décisions prises dans les plus hautes sphères du pouvoir. La mise en scène d'Oliver Stone représente ces hautes sphères sous la forme d'entretiens entre des dirigeants, dont Lyndon Johnson. Ces scènes relèvent d'un bref passage à une focalisation interne homodiégétique : elles sont accompagnées d'un commentaire en voix-off, et filmées en Noir et Blanc, afin de les distinguer du temps de l'action. Elles sont à la fois l'expression des hypothèses de X et l'image que s'en fait Garrison. Quelle qu'en soit la réalité, elles constituent une modification considérable de la vision globale de l'affaire pour le procureur. À partir de ce moment, il pense à une conspiration beaucoup plus vaste que celle qu'il avait envisagée jusqu'alors. La brève modification de focalisation permet au spectateur de percevoir ce changement visuellement, et de comprendre mieux l'implication personnelle du personnage.

Dans le cas de *Z*, le récit est construit selon une alternance de séquences centrées sur des protagonistes différents. On voit ainsi l'histoire se dérouler en suivant alternativement les militaires, commanditaires de l'assassinat, les partisans du Député et le Député lui-même, victime de l'assassinat, de Yago et Vago, hommes de main et meurtriers, du journaliste, adjuvant à la révélation du crime, ainsi que d'autres personnages de moindre importance. La narration, qui pourrait s'assimiler à un mélange complexe de focalisation « zéro » -en ce que la narration semble omnisciente-, externe -aucune voix-off hormis les intertitres finaux-, voire interne -les flash-back qui montrent le Député pensif devant une jeune femme, sa femme se remémorant certains épisodes de leur vie conjugale-, se complique encore lors de l'enquête, en raison des récits des faits rapportés au Juge d'Instruction. Les moments les plus fameux du film sont concentrés dans les versions contradictoires données par le Général¹⁰²⁹ et par Manuel¹⁰³⁰, alors que le spectateur a déjà assisté aux faits en privilégié. En effet, lors du

1029 *Z*, chapitre 14, 1h05'03''.

1030 *Ibid.*, chapitre 18, 1h44'07''.

meeting, l'auteur emmène le public dans le triporteur des deux assassins, et lui fait assister aux derniers préparatifs¹⁰³¹. Lorsque l'agression a lieu, le public a déjà la preuve de la préméditation. Quand le Général vient déposer devant le Juge, sa version est passablement différente : le contexte est totalement différent, le public ne manifeste rien de l'enthousiasme à l'égard du Député auquel le public a assisté au début du film, et seul le triporteur semble heurter la victime. Enfin, son évocation de la voiture qui a emporté le Député va à l'encontre de celle qu'apporte ensuite Manuel : ce dernier conteste en effet vigoureusement connaître le chauffeur du véhicule. Ces versions multiples sont autant de points de focalisation différents, mais dont certains ne sont pas de bonne foi. L'auteur choisit de mettre en image la vérité et les mensonges, autant pour illustrer la représentation que peut s'en faire le Juge d'Instruction que pour mettre à égalité d'efficacité ces différentes versions. Après tout, la parole d'un Général de la gendarmerie est au moins aussi respectable que celle d'un avocat tel que Manuel. Cette variation de focalisation permet surtout de revenir sur l'ensemble des faits que le spectateur a vu représentés jusque là, et de montrer la facilité avec laquelle ils peuvent être déformés, et la vérité manipulée. La narration de Costa-Gavras participe au propos du film, qui dénonce le mensonge et la conspiration, et s'efforce d'éveiller le public à ces questionnements, par-delà le cadre de l'intrigue. La focalisation dans *Z* tente ainsi de plonger le spectateur dans un état de scepticisme critique à l'endroit des informations officielles, et de vigilance face au risque de manipulation.

Conclusion partielle

Le sous-ensemble policier-politique semble posséder sa narration propre, faite de procédés classiques utilisés dans une pragmatique propre : celle de la dénonciation et de la mise en cause de l'information. Genre éminemment engagé, le sous-ensemble policier-politique emploie des focalisations différentes selon les situations et selon les supports. Le récit littéraire peut manier à la fois le style béhavioriste, centré sur les actes des personnages

¹⁰³¹ *Z*, chapitre 7, 29'07''.

en guise de description psychologique, et la focalisation interne homodiégétique très modalisée, voire les alterner pour appuyer sa poétique de la révélation progressive. Le récit filmique, apparemment limité sur le plan du monologue intérieur –presque aucune des œuvres de notre corpus, ni de celles que nous avons citées, ne comporte de voix-off reprenant les pensées d'un personnage-, pratique cependant des variations de focalisation particulièrement efficaces et subordonnées à la même poétique. La focalisation du sous-ensemble policier-politique constitue un élément important pour comprendre la vision politique des auteurs, que cette vision relève d'un pessimisme nihiliste ou qu'elle laisse un espoir dans sa peinture du système. A travers les choix de focalisation, de points de vue et de voix, la parole de l'auteur se diversifie pour présenter des visions différentes au public. Néanmoins, il s'agit moins de tendre vers une objectivité que d'offrir au public une véritable argumentation. Dans le cas des œuvres de notre corpus, le lecteur ou le spectateur suit toujours un ou plusieurs personnages, il connaît leur parcours et leurs motivations. On peut ainsi s'attacher au parcours de criminels, d'assassins et de traîtres, soit pour mettre en lumière les responsabilités plus lourdes de ceux qui les emploient, soit pour montrer au grand jour la face cachée de certaines personnalités. Dans tous les cas, la narration employée dans le sous-ensemble policier-politique est une pièce de sa dimension argumentative. Il s'agit de présenter les événements selon des points de vue inédits, parfois délibérément choquants, afin d'influer sur le jugement que portera le public sur les événements dépeints, et de l'encourager ainsi à une réflexion critique sur la réalité dont s'inspire la fiction.

III. L'appareil paratextuel du sous-ensemble policier-politique : la forme au service du fond.

Les choix de focalisation constituent un point crucial de la stratégie narrative. Nous avons vu que le choix du point de vue n'est jamais neutre, et permet de guider le public dans la démonstration proposée par l'auteur. Dans le cas du paratexte, il s'agit pour les auteurs de notre corpus de s'adresser encore différemment à leur public, en faisant usage des éléments extérieurs à la fiction pour souligner, annoncer ou commenter cette dernière. La visée didactique du paratexte est souvent évidente, et on peut voir dans certains cas une volonté d'explicitement les messages délivrés par la fiction, ou simplement d'attirer l'attention du public sur l'axe interprétatif choisi par l'auteur.

Le paratexte des œuvres de notre corpus est constitué de génériques de films, d'intertitres, de phrases placées en exergue, d'avertissements au public ou encore de dédicaces. Il faut noter que les génériques ne font pas toujours partie d'un film -certains en sont privés, ou de l'un des deux, de début ou de fin. Le choix par les auteurs de notre corpus d'en placer dans leurs œuvres correspond à une visée particulière de l'œuvre. Ces génériques dépassent alors la seule fonction informative concernant l'équipe de tournage. Par ailleurs, nous distinguerons dans notre étude paratextuelle le cas de *L'Affaire N'Gustro*, qui emploie un cadre paratextuel complexe et fictif : à l'instar de Marivaux, par exemple, dans sa *Vie de Marianne*, le lecteur est mis en condition pour écouter le récit de Butron par des éléments accentuant l'effet de réel, qui reprennent le thème de la confession authentique retrouvée (la bande enregistrée par Butron), ainsi que les interventions extérieures (les « Jugements choisis avancés à propos d'Henri Butron dans les semaines qui ont suivi son décès »¹⁰³²). Le roman de Jean-Patrick Manchette, bien que s'inspirant de faits réels, joue ici de faux-semblants pour mieux créer l'illusion du réel.

L'ensemble de l'appareil de notre corpus se distingue en deux catégories en fonction de la situation des éléments paratextuels : au début ou à la fin de l'œuvre. Ici encore, *L'Affaire N'Gustro* fait exception en raison de l'insertion des « extraits des notes de Jacque

¹⁰³² *L'Affaire N'Gustro*, pp. 7-8.

Gouin »¹⁰³³ dans le corps du texte. Pour le reste de notre corpus, la situation du paratexte, majoritairement antéposée, implique une volonté didactique plus ou moins évidente selon l'outil paratextuel choisi.

Nous étudierons chacun des éléments paratextuels repérés dans notre corpus en comparant leur utilisation dans chaque œuvre.

1) Autour du film : les images complémentaires du récit.

L'appareil promotionnel des films de notre corpus est à étudier avec circonspection. En effet, traditionnellement, une partie de l'appareil publicitaire est conçue par les studios, servant des visées parfois éloignées de celles des réalisateurs. Il est notamment fréquent de voir adjoindre au montage de la bande-annonce une musique très différente de celle du film, généralement parce que la musique du film est encore indisponible au moment de la confection de la bande-annonce. De la même manière, les affiches constituent l'occasion de donner une impression parfois sensiblement éloignée de celle produite par l'œuvre elle-même. Les cas que nous pouvons observer sont assez imprégnés de ces contingences de production.

1-1) Les affiches

Les affiches que nous avons pu étudier témoignent d'une volonté de frapper l'œil du public¹⁰³⁴. Dans l'ensemble, on peut remarquer qu'elles tentent généralement de rassembler des images symboliques et des acteurs de premier plan. Ainsi, on peut voir les portraits de Faye Dunaway, Robert Redford, Max von Sydow et Cliff Robertson rassemblés autour de l'écu de la C.I.A. sur l'affiche principale des *Trois Jours du Condor*, le visage de Kevin Costner en surimpression du drapeau américain pour *JFK*, ainsi que des plans sur Yves

¹⁰³³ *Ibid.*, pp. 20, 26 et 50.

¹⁰³⁴ Nous en reproduisons quelques-unes en annexe : Annexes, pp. XXI à XXVII.

Montand gisant au sol, ou de Charles Denner poursuivi par la voiture, mais toujours dominés par l'immense lettre « Z » dans le cas de plusieurs affiches de *Z*.

Il est à noter que certaines d'entre elles révèlent déjà des éléments du film qui ne seront dévoilés que tardivement dans le déroulement de l'intrigue. Dans le cas de *JFK*, par exemple, l'emploi du drapeau américain en guise d'arrière-plan pour les portraits superposés de Kevin Costner et de Lee Harvey Oswald peut être vu comme une annonce des ramifications du complot que révèle le procureur interprété par Costner. Elle a avant tout la fonction de préparer l'ancrage du débat dans le champ politique, et d'annoncer que le cinéaste place l'événement à un rang important dans la construction de l'identité américaine. On peut également peut-être y voir une annonce de la collusion entre le pouvoir et le crime, en ce sens que le premier serait représenté par le drapeau, et le second par Oswald. Quelle que soit l'interprétation choisie, elle mène à l'une des visées principales d'Oliver Stone, celle de la remise en cause de la théorie du tireur isolé.

L'affiche des *Trois Jours du Condor*, en revanche, offre au spectateur une information qu'il ne peut tirer du film immédiatement : l'ancrage de l'intrigue dans le contexte de la C.I.A.. En effet, l'écu de l'agence occupe la plus grande part de l'affiche, tandis que les protagonistes sont répartis tout autour. Dans la mesure où le nom de l'agence n'est prononcé que très tardivement dans le film, et que l'ambiance du commencement du film est plutôt détendue jusqu'au massacre, les événements auxquels le spectateur assiste au début du film perdent de leur effet de surprise. Il est probable que l'affiche fût ainsi conçue pour aider le spectateur moyen à entrer rapidement dans l'intrigue, cependant, la complexité des enjeux développés est absente de cet assemblage.

De la même manière que les images, les slogans employés sur les affiches sont classiques de ce type de promotion, entre l'annonce de l'intrigue et le mystère excitant la curiosité du spectateur potentiel. Celui de *Z* se contente d'une traduction du message porté par la lettre « Z » en grec ancien : « Il est vivant ». Toujours sans préciser plus le contexte de l'intrigue, l'affiche du film de Costa-Gavras pique la curiosité du spectateur, peu habitué à des titres aussi courts. Ce slogan est pourtant à rapprocher de celui de *JFK*, qui annonce le film

comme narrant « l'histoire qui ne partira pas »¹⁰³⁵. Le fond du message est identique, venant de deux films aux intrigues comparables : les assassinats dont il est question, et plus encore les tentatives de faire le silence autour de leurs circonstances, ne peuvent être occultées, et la vérité va refaire surface grâce aux films.

Dans le cas des *Trois Jours du Condor*, il s'agit d'une « accroche » beaucoup plus classique et moins imaginative :

*Son nom dans la C.I.A. est Condor. Au cours des soixante-douze prochaines heures, presque tous ceux en qui il a confiance vont essayer de le tuer*¹⁰³⁶.

La démarche est beaucoup plus orientée vers le dévoilement de quelques éléments de l'intrigue qui permettront au spectateur de commencer le film avec un état d'esprit préparé à décrypter certains éléments en apparence anodins ou de peu d'importance, notamment dans le début du film.

Ainsi que nous l'avons dit, il est difficile d'attribuer la paternité de ce travail paratextuel, et même de déterminer la part de contrôle que les auteurs des films ont eu dessus, car les pratiques des studios sont assez standardisées en la matière pour ne pas laisser une vaste place à la créativité. L'impact sur la réception des films, à l'époque où ceux-ci étaient encore à découvrir, est indéniable, mais leur inclusion dans la nébuleuse paratextuelle des œuvres demeure discutable.

1-2) Les bandes-annonces

Dans le cas des trois films de notre corpus principal, les informations distillées par les bandes-annonces le sont par le biais du format imposé par les critères de production de l'époque. Toutes quatre collectent l'essentiel des scènes d'action de chacun des films, ainsi que des plans et répliques mettant les vedettes en valeur. L'intention est à l'évidence d'attirer

¹⁰³⁵ « *The story that won't go away* »

¹⁰³⁶ « His C.I.A. name is Condor. In the next seventy-two hours, almost everyone he trusts will try to kill him. »

le maximum de public sur le nom des acteurs du film, ainsi que sur la perspective de spectaculaires scènes d'action.

Cependant, nous noterons l'existence de deux bandes-annonces pour *Les Trois Jours du Condor*, l'une construite presque uniquement autour du couple, très « glamour » à l'époque, constitué par Robert Redford et Faye Dunaway, bien que cette dernière n'apparaisse que dans une partie relativement réduite du film, et l'autre accumulant les scènes de poursuite et d'affrontements. Même si ces deux aspects font partie du film, il semble difficile de le réduire à une simple succession de bagarres et de scènes d'amour. Les préoccupations du studio sont évidentes.

De la même manière, la bande-annonce de *Z* se concentre sur la poursuite de Manuel par la voiture, ainsi que sur une compilation des différentes agressions et chutes de personnages, entrecoupée par des répliques montrant certains protagonistes s'affrontant.

Enfin, celle de *JFK* reprend l'alternance de plans en couleur avec d'autres en Noir et Blanc, sans pour autant user d'images d'archives. L'accent est mis sur la tension extrême sous laquelle vivent les personnages, mais le nom de John Kennedy n'est jamais mentionné par eux. L'impression générale est celle d'un danger créé par un mystère, mais sans que l'on puisse en mesurer la dimension politique avant l'annonce finale du titre du film.

Ces bandes-annonces révèlent peu de la dimension politique des œuvres qu'elles présentent. Elles consistent en d'efficaces publicités pour leurs aspects les plus cinématographiques. Le public n'est pas trompé, mais il découvrira une dimension beaucoup plus dérangeante lors de la projection de l'œuvre elle-même. Il semble que les producteurs n'aient pas eu une grande confiance dans cette dimension pour attirer les foules, au contraire des noms prestigieux qu'ils alignaient aux génériques.

2) Les génériques de film

Dans le cadre de notre corpus, il s'agira essentiellement de génériques de début de film, car nous traiterons des exergues du générique de fin de *JFK* avec les autres exergues. Deux exemples de génériques de début nous semblent emblématiques au sein de notre corpus : celui de *Z* et celui des *Trois Jours du Condor*. Celui de *JFK* apparaît sans correspondance avec la progression dramatique, et durant le prologue au ton relativement optimiste, pour s'achever peu avant les détonations. On peut avancer que l'attention du spectateur est plus attirée par les images, les extraits sonores et la voix off que par les informations données par le générique. Ce générique nous semble neutre, et l'auteur ne paraît pas souhaiter lui donner une autre importance. Ceux de *Z* et des *Trois Jours du Condor*, en revanche, constituent des séquences dont le style contribue grandement à la mise en condition du public. Les informations sont situées à différents endroits de l'écran, et attirent ainsi l'attention du public sur des zones diverses de l'image. En revanche, certains génériques sont en adéquation dans leur conception avec la scénarisation du dévoilement caractéristique du sous-ensemble policier-politique. C'est le cas des *Trois Jours du Condor*.

2-1) *Les Trois Jours du Condor*

La police de caractère choisie par Sydney Pollack imite celle des ordinateurs contemporains du tournage du film, et s'affiche en déroulant, tout comme le ferait un ordinateur en plein processus d'affichage de résultat. Il est à noter que le mouvement de la caméra suit cet affichage, de gauche à droite, parfaitement égal, comme lu, lui aussi, par la machine¹⁰³⁷. Le cadre s'identifie alors à un écran d'ordinateur, par le biais duquel le public assiste aux événements. Ce choix de caractères résume une partie importante de la vision proposée par Pollack : le monde est quadrillé et surveillé par des machines, et la technologie a déjà considérablement modifié les services secrets. Couplé avec les images de la « machine à lire » que surveille la compagne de Turner, ce générique annonce également la possibilité

¹⁰³⁷ Photogrammes n° 13, 14 et 15, Annexes, pp. IX et X.

d'une défaillance de la technologie, abordée au cours de la conversation entre les collègues¹⁰³⁸. Cette mise en scène du « grain de sable dans la machine » est donc préparée par l'exhibition d'une machine supposée remplacer l'humain (elle lit et recherche des mots ou associations de mots), et soulignée par le générique lui-même, qui place le spectateur en situation d'analyste comparable à celle de Turner et de ses collègues. On notera que les caractères imitant l'informatique de l'époque sont remplacés par d'autres, plus neutres, le temps des dialogues qui sont interprétés durant le générique, comme pour ne pas distraire l'attention du public. Il s'agit d'ailleurs d'informations de moindre importance, tels que les noms de l'équipe technique, qui n'atteint jamais le niveau de célébrité des acteurs principaux. Le générique des *Trois Jours du Condor* ne se contente pas de faire figurer les participants au projet, mais plonge le public dans l'univers de l'intrigue, et attire son attention sur l'objet qui permet à Turner de se distinguer. En effet, la machine, qui n'a pas su détecter la conspiration, voit ses insuffisances palliées par l'homme, mais elle a ici surtout un rôle métonymique, symbolisant tout le système de détection et de traitement de l'information, voire tout le système de défense, ici pris en défaut par les plans d'Atwood. Dans la mesure où ce dernier fait lui-même partie du système, le générique des *Trois Jours du Condor* propose une vision très complexe : le spectateur est à la fois en situation de public du début du film, mais aussi comme adoptant le point de vue d'Atwood, qui a accès à toute l'information pour mieux en profiter à ses propres fins. L'identification du cadre à un écran d'ordinateur propose en effet de montrer que le système est observé de l'intérieur -il s'agit de séquences tournées à l'intérieur du bâtiment, dont on ne voit la façade que par la suite-, et l'intrigue montrera justement que la faille de la C.I.A. est précisément en son sein. Cet écran de cinéma devenu écran informatique contraint le spectateur à s'interroger sur l'identité de celui qui observe les personnages comme un expérimentateur. Placé au même rang que ce dernier, le public peut voir le film comme une expérience complexe et assez alarmante, dont les résultats et conclusions le concernent au premier chef, comme l'explicitera la conclusion du film, lors de l'entretien entre Higgins et Turner¹⁰³⁹. Le générique des *Trois Jours du Condor* contribue à

1038 « Tu sais ce que dira la machine : « Reprogrammez avec d'autres mots » », *Les Trois Jours du Condor*, Chapitre 1, 1'17''.

1039 *Ibid.*, chapitre 14, 1h 46'30''.

mettre en place des indices qui ne font sens dans une problématique que rétroactivement, participant de ce fait à une « mise en condition » du public par des motifs emblématiques, dont la révélation totale s'effectue au deuxième visionnage.

2-2) Z

Le générique de Z est assurément l'un des plus brefs. Le rythme sur lequel les noms apparaissent et disparaissent est en accord à la fois avec le montage de Françoise Bonnot, auquel il correspond parfois parfaitement, un nom par plan, et avec la musique de Mikis Théodorakis, particulièrement entraînant. Ce rythme vif contraste avec l'ennui profond que manifestent la plupart des personnages représentés à l'écran, réunis pour une conférence sur le mildiou. La police de caractère choisie, de grandes lettres blanches sur fond bleu, notamment dans le cas du titre, Z, imitant les caractères antiques¹⁰⁴⁰, puis de simples lettres blanches, favorise encore la stratégie souhaitée par l'auteur : bien que la scène à laquelle nous assistons semble anodine, une véritable tension est créée. Il s'agit de faire sentir au public que les hommes présents sont préoccupés par des affaires très différentes de celles qu'expose le Secrétaire à l'agriculture. Les premiers plans, sur des poitrines de militaires garnies de médailles, sont du même ordre¹⁰⁴¹. Alors que le décor ne permet pas de situer ni le pays, ni même le bâtiment dans lequel se déroule la scène, les décorations arborées par l'assistance impliquent une réunion au sommet. Dès lors, le discours technique sur le mildiou semble particulièrement incongru pour qui ignore le contexte de l'intrigue. Cependant, le générique se suspend précisément lorsque le Général se lève pour prendre la parole, avant de reprendre durant son exposé. L'attention du public, qui aura pu être partagée entre les noms qui apparaissent à l'écran et les plans, particulièrement surprenants, est ici focalisée sur l'orateur,

¹⁰⁴⁰ « J'ai insisté pour qu'on écrive « Z » un petit peu à l'ancienne, comme on le trouve écrit au fronton des temples grecs, chaque fois que la lettre est reproduite ». Z, commentaire audio du réalisateur, chapitre 1, 1'25". Photogramme n° 2, Annexes, p. III.

¹⁰⁴¹ Photogramme n° 1, Annexes, p. III.

après un intertitre dont l’affichage, de l’aveu même de Costa-Gavras, a été pensé pour canaliser encore la concentration :

Il est important de donner au spectateur certaines clefs, notamment que cette histoire est une histoire vraie. Il fallait donc écrire au début que toute ressemblance avec des personnages existants ou ayant vécu était volontaire. Mais en général le spectateur ne lit pas ce genre de choses. C’est pour ça que j’ai décidé de mettre « volontaire » d’abord, et après mettre la suite, c’est-à-dire commencer par la fin, et dans les salles les gens réagissaient immédiatement, quand ils voyaient « volontaire », sans avoir lu « toute ressemblance avec des personnages », ils comprenaient de quoi il s’agit¹⁰⁴².

Il est à noter que la formule choisie par les auteurs contredit simplement celle que le spectateur est habitué à trouver en petits caractères à la fin du film, et qui n’est généralement incluse au générique que pour se mettre à l’abri de poursuites légales. L’ensemble de cette démarche a donc sa part d’ironie : les auteurs ne craignent pas les poursuites, certains de ne dire que la vérité. De plus, le choix de cette formule faussement neutre, placée dès le début du film, donne l’impression au spectateur qu’il va assister à un verbatim visuel des événements, presque libre de modalisation. Le jugement moral porté sur les malfaiteurs en est d’autant plus lourd qu’il est alimenté par cette instillation du doute sur la fiction : le public ne peut s’installer dans le film avec la seule satisfaction d’en admirer la facture, mais est mis en demeure par les auteurs de garder à l’esprit que les événements, pour touchants qu’ils peuvent être, n’en sont pas moins réels.

Encore une fois, le générique n’a pas pour seule fonction de présenter la liste des participants à la réalisation du film. Le caractère rituel de cet élément paratextuel est mis à profit pour mettre le public en état d’attention, en l’occurrence pour le mettre sous une tension aux causes encore diffuses, mais dont les explications ne tarderont pas. On notera le retour au calme, la musique disparaissant après la fin du générique pour mieux mettre en évidence le discours du Général. Tandis que nombre de génériques ne sont pas utilisés pour d’autres buts, celui de Z, représente l’emploi d’un élément paratextuel pour souligner des éléments du récit, son rythme et sa tension générale.

¹⁰⁴² Z, commentaire audio du réalisateur, chapitre 1, 2’00’’.

3) Les exergues : l'auteur parle.

Dans le cadre de notre corpus, il s'agit essentiellement de citations d'auteurs, ceux des œuvres elles-mêmes ou d'autres. Les citations qui ouvrent *L'Affaire N'Gustro* constituent, nous l'avons dit, un cas particulier puisqu'il s'agit de citations de personnages du roman. Les citations placées en exergues portent une visée argumentative claire : il s'agit de mettre en perspective deux œuvres, le texte principal et le texte cité, pour que ce dernier éclaire le premier. La citation en exergue est généralement une déclaration d'ordre général sur un thème, un jugement ou un aphorisme. Selon Gérard Genette, on pourrait distinguer trois fonctions principales de l'exergue, qu'il nomme « l'épigraphe » : une fonction d'éclaircissement, une autre de commentaire, une dernière de valorisation d'un texte par un autre¹⁰⁴³. Dans notre corpus, on trouve à la fois des citations d'auteurs différents de ceux qui ont composé les œuvres, et des aphorismes créés par les auteurs de notre corpus.

3-1) Les citations

JFK s'ouvre sur une citation de la poétesse et journaliste Ella Wheeler Wilcox (1850-1919) :

*Pécher par le silence lorsque nous devrions protester fait des hommes des lâches*¹⁰⁴⁴.

Cette citation représente plus qu'une mise en relation de textes et d'auteurs, elle constitue une forme de manifeste pour Oliver Stone, qui annonce ici la doctrine de son travail

¹⁰⁴³ Gérard Genette, *Seuils*, Points/Seuil, Essais, pp. 159 et suivantes.

¹⁰⁴⁴ Texte original : « To sin by silence when we should protest makes cowards out of men. ». *JFK*, Chapitre 1, 0'11''.

autour de l'assassinat de John Kennedy. L'effet se veut aussi percutant que l'intertitre d'avertissement de Costa-Gavras et Jorge Semprun, appelant d'emblée le public à adopter une attitude en dehors de la projection de l'œuvre. Le ton de la citation d'Ella Wheeler Wilcox est particulièrement énergique, et fait appel au vocabulaire religieux. Employer la notion de « pécher » fait de l'absence de réaction devant l'injustice une attitude condamnable au plus haut degré, par-delà la morale humaine. Dès lors, l'emploi de cette citation par Oliver Stone annonce le registre moral de son travail, qui n'autorise aucune concession ni négociation avec la morale. De la même manière, l'inclusion du public dans la réflexion est opérée par le « nous » d'Ella Wheeler Wilcox mène à l'universalisation de la problématique du film : au-delà de l'assassinat de Kennedy, chacun se doit de choisir la vertu morale. La lâcheté évoquée par la poétesse apparaît comme une condamnation, en regard de la noblesse du seul chemin acceptable selon Wilcox, puis Stone. Cette phrase explique la démarche et l'engagement politique de Stone autant qu'elle exhorte le public, avant même que l'intrigue n'ait commencé à se dérouler, à suivre la voie tracée par la citation. Il est important de noter que la citation d'Ella Wheeler Wilcox indique qu'il existe une raison de protester, alors que Stone commence son film par une reconstitution des faits respectant essentiellement la version que l'auteur, au travers de son personnage principal, s'appliquera par la suite à contredire. La protestation de Stone ne se déroulera qu'au fil de l'intrigue, tandis que Garrison passera de la confiance aveugle dans l'Etat qu'il sert à sa remise en question. La citation a donc pour fonction de prévenir le public, de l'inciter à se placer dans un état de réception critique, à ne pas accepter tous les éléments qui vont lui être présentés sans les examiner. En ce sens, l'usage de la phrase d'Ella Wheeler Wilcox se rapproche de celui que fait Costa-Gavras du traditionnel avertissement au public, qu'il détourne en proclamant que la ressemblance entre faits et fiction est volontaire.

3-2) Avertissements et aphorismes des auteurs

On trouve plusieurs exemples de ces textes en exergue des œuvres de notre corpus. Costa-Gavras place au milieu de son générique de début une version très personnelle de l'avertissement au public concernant la part réelle des éléments de la fiction, qu'il signe avec son coauteur Jorge Semprun. Il s'agit d'une déclaration d'intention, poussant le public à regarder le film avec à l'esprit la conscience qu'il assiste à une reconstitution de la réalité. Le reste de notre corpus propose des aphorismes forgés par les auteurs, dont la fonction est la même. C'est le cas de Didier Daeninckx, qui place, entre une dédicace personnelle et le début de *Meurtres pour Mémoire*, la phrase :

En oubliant le passé, on se condamne à le revivre.

Là encore, la déclaration déborde le cadre du roman noir ou du simple whodunnit pour se placer dans une perspective d'étude engagée de l'histoire et de la politique. Il est à noter que cette phrase ressemble beaucoup à l'exhortation placée à la fin de *JFK* par Oliver Stone :

*Le passé est prologue*¹⁰⁴⁵.

Cette dernière phrase est particulièrement lourde de sens, placée juste après des intertitres qui évoquent le devenir des personnages principaux du film, ainsi que les conséquences de l'assassinat de John Kennedy et de l'enquête de Jim Garrison. L'exhortation est suivie d'une dédicace aux générations futures :

*Dédié au jeunes, en l'esprit desquels la recherche de vérité continue*¹⁰⁴⁶.

L'ambition du cinéaste est grande, et le paratexte de son film participe des moyens didactiques qu'il met à sa disposition pour atteindre son but. Il s'agit pour lui de démontrer et d'enseigner une nouvelle vision des faits, ainsi que d'aller à l'encontre de nombreuses idées fausses, ou qu'il considère comme telles. La visée didactique culmine ici, dans l'imposition d'un devoir, ce qui suppose d'insister sur l'aspect inaccompli, à venir (« the search goes on ») pour un avenir meilleur.

L'ensemble des citations en exergue, ainsi que des avertissements au public, explicite le lien entre fiction et réalité, et montre que la réalité n'a guère à envier à la fiction.

¹⁰⁴⁵ « What is past is prologue », (*JFK*, Chapitre 87, 3h 11'29'').

¹⁰⁴⁶ « Dedicated to the young, in whose spirit the search for truth goes on. » (*Ibid.*, Chapitre 87, 3h 11'29'').

3-3) Les avant-propos

Autre exposé de son projet artistique et politique, l'avant-propos de James Ellroy pour *American Tabloid* ne laisse pas de place au doute quant aux axes qu'il s'est choisis pour fouiller les événements autour de la mort de John Kennedy. Il souhaite rompre avec le culte qu'il estime immérité, et prétend montrer les acteurs principaux de la période concernée sous un jour impitoyable, tout en plaçant au premier plan, non les célébrités, mais les « petites mains » de la politique et de ses à-côtés. Le projet d'Ellroy se veut éclairant. Il n'affiche pas de volonté d'établir des faits historiques mais d'aboutir à une vraisemblance. Son avant-propos sert directement cette perspective, en exposant sa vision sans fard et de manière concise, avant de plonger le lecteur dans la complexe fresque que représente *American Tabloid*. Ces quelques lignes sont importantes pour le lecteur, qui ne peut, par la suite, que découvrir les différents éléments historiques, situations, personnages, intrigues, qu'au fil de la narration. L'avant-propos esquisse une vue d'ensemble et offre la grille de lecture de la fiction ellroyenne, en justifiant d'emblée le point de vue choisi, apparemment anecdotique. En explicitant sa démarche a priori, Ellroy place le lecteur dans une position de témoin critique, qui peut lire le récit sur plusieurs niveaux : celui du déroulement de l'intrigue, celui de la perspective volontairement anecdotique, et celui de la vérité historique, vigoureusement remise en question par l'auteur.

4) Intertitres concernant la fiction

Ces intertitres sont des éléments paratextuels très usités dans le cinéma, principalement dans le cas d'œuvres inspirées de faits réels. Il s'agit de présenter les suites de certains aspects de l'intrigue qui ne sont pas exposés à l'écran, tels que les conséquences de certains actes ou les destinées de certains personnages.

Notre corpus en contient quelques-uns, dont deux galeries de portraits, dans *Z* et *JFK*. Les intertitres de ce dernier ne sont pas particulièrement originaux, si ce n'est par leur conclusion, constituée de deux aphorismes d'Oliver Stone en exergue. On apprend dans ces textes la suite des actions de Jim Garrison, le destin de Clay Shaw, et sont exposées quelques considérations historiques sur la gestion de l'enquête, l'engagement du gouvernement américain à faire la lumière sur les événements, ainsi que certaines données historiques que l'auteur lie directement à la mort de John Kennedy, dont l'aggravation de la guerre du Vietnam. La présentation de ces données procède par association d'idées, la volonté de Kennedy de réduire l'engagement américain en Asie du Sud-Est ayant été largement évoquée dans le film¹⁰⁴⁷. La portée de ce texte vise à réduire l'importance de l'échec subi par Garrison. L'auteur veut montrer que l'action de Garrison tient plus dans sa démarche que dans son résultat. Pour ce faire, l'emploi de l'intertitre est indispensable pour compenser la défaite du héros, et insuffler au public l'espoir d'une révélation des faits, ainsi que la volonté de continuer à examiner le passé avec esprit critique. Ramené brutalement à la réalité par l'intertitre, le spectateur ne peut moralement accepter les conséquences dramatiques énumérées, s'étant attaché aux personnages martyrs du film.

Les intertitres finaux de *Z* diffèrent quelque peu dans la forme et dans l'intention. Sur le plan formel, Costa-Gavras use d'un artifice scénographique original, la présentation de nombre des destinées des personnages principaux sous la forme d'un journal télévisé présenté par l'un d'entre eux, le Journaliste. Lorsque le propre destin du journaliste doit être évoqué à son tour, une voix-off prend le relais, avant d'énumérer de nombreux interdits édictés par la junte des colonels. Les intertitres eux-mêmes sont ici de trois ordres : les chiffres qui apparaissent devant les photographies des personnages, juxtaposées à des clichés des personnages réels dont ils sont inspirés, correspondent au nombre d'années de prison auxquelles les coupables ont été condamnés, et éventuellement le nombre d'années réellement effectuées. La liste des interdits suit, avant d'être conclue par la lettre-titre *Z*, bordée par un portrait dessiné du député Lambrakis et par une photo d'Yves Montand, son interprète. La démarche de l'auteur, dans cet épilogue, est inverse à celle d'Oliver Stone, en ce qu'il

¹⁰⁴⁷ Comme le précise X dans son entretien avec Garrison (*JFK*, Chapitre 49, 1h 47'41'').

tempère l'enthousiasme suscité par l'annonce de l'inculpation des conspirateurs. Les intertitres sont nombreux et variés, ainsi que les photographies, et la voix-off aide à opérer une sortie progressive de la diégèse pour amener le spectateur dans la réflexion post-visionnage recherchée. Il est à noter que ces intertitres ne font que récapituler des informations données par le Journaliste ou la voix-off. Ce redoublement insistant a pour effet de mettre en évidence l'iniquité des destins des personnages montrés dans le film et de souligner le caractère révoltant des événements. Le procédé n'est pas sans rappeler ceux de la distanciation brechtienne dans son adresse directe au public pour se placer à « la frontière de l'esthétique et du politique »¹⁰⁴⁸. Alors que le film s'achève, les auteurs souhaitent faire tomber les artifices de la fiction pour conclure leur message en utilisant la connivence établie avec le public par l'ensemble de la fiction.

Conclusion

L'appareil paratextuel du sous-ensemble policier-politique constitue un outil particulièrement efficace pour les auteurs qui visent à s'adresser directement à leur public. Ce discours direct contourne la fiction et a pour sujet la fiction elle-même ou la réalité dont elle est inspirée. Les auteurs semblent ajuster constamment la netteté de la frontière entre les deux, non par peur de n'être pas compris mais peut-être plutôt pour insister sur l'idée-force qui se dégage de leurs œuvres : la réalité dépasserait la fiction. Le paratexte est employé pour soutenir cette problématique, et de là pour conduire le public à un état de conscience politique engagée. Si la fiction choque, le paratexte est là pour rappeler que la réalité appelle des réactions au moins aussi énergiques. Le lien paratextuel apparaît comme une nécessité qui interdit une réception anecdotique des événements et oriente la perception des œuvres vers

¹⁰⁴⁸ Bertolt Brecht, *Petit Organon pour le théâtre*, L'Arche, Scène ouverte, 1948, 1997 (réédition), p. 45

celle d'un discours politique engagé, loin de ce que pourrait être une quelconque neutralité de la part des auteurs. Cette neutralité nous semble impossible, mais le paratexte est employé pour clarifier autant que possible les positions des auteurs sur des sujets toujours problématiques. L'interprétation des intentions des artistes est guidée par ces derniers. S'ils ne laissent guère de place à l'ambiguïté, c'est que le but de l'œuvre est parfois nettement plus politique qu'artistique : il s'agit d'employer l'art pour éveiller les consciences et provoquer une réaction émotionnelle chez le public, dont la fable doit susciter l'adhésion à l'*ethos* critique du protagoniste-enquêteur ou de la conscience narratrice organisant la représentation dénonciatrice des faits, ainsi que provoquer l'indignation, l'effroi face aux totalitarismes par le *pathos*.

Conclusion de la troisième partie

La structure du roman policier est un sujet de débat et d'étude depuis l'identification même d'un genre policier. On s'accorde à en distinguer certaines étapes récurrentes, et à en détailler les variantes. On peut notamment, nous l'avons dit, distinguer deux structures essentielles, celle de l'enquête et celle du crime, ainsi que les nombreuses variantes issues des différents degrés de croisement entre ces deux structures. Le sous-ensemble policier-politique emploie ces structures, mais les détourne parfois à l'occasion. La démultiplication des intrigues peut donner naissance à une chronique criminelle sous la plume de James Ellroy. Le détournement le plus important se trouve peut-être dans *L'Affaire N'Gustro*, qui tient plus de l'autobiographie avec finale criminel que du roman du crime. Cet exemple, toutefois, illustre la tendance du sous-ensemble policier-politique à s'inspirer du genre policier plus qu'à tenter de s'y conformer. Les œuvres de notre corpus n'ont pas vocation à être une œuvre de plus dans un catalogue d'œuvres policières, mais bien à traiter d'événements, de personnages et de phénomènes politiques par le biais de la structure d'une œuvre policière. Le spectateur, habitué au suspense inhérent au genre, attend avec plus d'impatience et d'angoisse la suite des événements que s'il s'agit, par exemple, d'une simple biographie. Peut-être peut-on voir là certaines causes de l'échec d'une autre incursion d'Oliver Stone dans le genre politique lorsqu'il brossa le portrait de Richard Nixon¹⁰⁴⁹. Privé du suspense, le film ne pouvait tenir ses spectateurs autant en haleine que sa reconstruction de l'enquête du procureur Garrison.

On ne saurait toutefois considérer que le travail des auteurs du sous-ensemble policier-politique se résume à « policieriser » la réalité, afin de lui donner un tour séduisant. Bien au contraire, il convient d'observer que les événements eux-mêmes, généralement, ont eu un versant judiciaire qui a favorisé ce choix d'adaptation au cinéma ou en littérature: les enquêtes autour des assassinats du député Lambrakis, ou du Président Kennedy en sont des exemples. De même, certains faits politiques et historiques ont une dimension criminelle évidente et reconnue: l'enlèvement de Mehdi Ben Barka a soulevé la question de l'implication de figures

¹⁰⁴⁹ Nixon (1996).

du Milieu. Enfin, lorsqu'il s'agit d'aborder des institutions ou des faits s'inspirant plus lointainement de la réalité, ou de mettre en cause des figures politiques réelles importantes, la fiction policière apparaît comme l'un des meilleurs vecteurs de tension et de suspense, rapprochant l'œuvre d'autres œuvres du sous-ensemble, ou de certains événements réels. C'est le cas des *Trois Jours du Condor* et de *Meurtres pour Mémoire*, œuvres de fiction s'inspirant, l'une d'une institution, l'autre d'un personnage politique, et les plongeant dans l'univers policier par le biais de la structure. L'enquête-poursuite pour l'un, l'enquête simple pour l'autre, force le public à suivre les pérégrinations du héros en s'interrogeant sur l'identité du responsable des troubles originels. La conclusion doit quitter l'anecdotique de la fiction pour renvoyer le public aux questions qui doivent agiter sa propre société, hors-champ cette fois.

Conclusion générale

Le sous-ensemble policier-politique regroupe une quantité assez importante d'œuvres qui partagent des thèmes politiques, mis en scènes par des stratégies narratives empruntées essentiellement au genre policier. Cependant, il échappe à la standardisation et au formatage si souvent reprochés à la paralittérature. Il ne s'agit peut-être pas d'un phénomène aussi massif que le roman d'énigme à la manière d'Agatha Christie, mais les œuvres qu'il regroupe sont, pour l'essentiel, majeures en ce qui concerne leur impact sur le public. Il s'agit d'un sous-genre du genre policier, qui est reconnu comme tel par le public et par certaines instances critiques et éditoriales. Ainsi vit-on apparaître le terme « thriller politique » dans de nombreuses publications et dans certaines collections. Toutefois, la réflexion sur le genre semble trouver un terrain d'application idéal dans la paralittérature et dans le cinéma populaire, prétendument sanglés dans des contraintes de rentabilité drastiques, qui verraient les auteurs esclaves de modèles au succès éprouvé. Or s'il est vrai que ces modes de création standardisée existent, que de nombreux producteurs et éditeurs tentent de profiter du succès d'une œuvre en l'imitant, comme le faisaient les imitateurs de *Don Quichotte* ou des *Lettres Persanes*, l'essentiel du sous-ensemble policier-politique échappe à cette tendance. Les œuvres de notre corpus, ainsi que celles que nous avons pu citer en exemple, ne s'inscrivent pas dans une logique de sérialité. Des similitudes apparaissent çà et là, dans la thématique, la structure ou la manière de dépeindre les personnages, mais il ne s'agit guère de tenter d'atteindre le succès en imitant une œuvre préexistante. Ces similitudes dessinent plutôt la poétique du sous-ensemble policier-politique, dont l'étude permet d'affirmer l'indépendance du sous-genre par rapport au genre, en dépit de sa parenté évidente.

La thématique du sous-ensemble policier-politique est constituée de la rencontre entre celle du genre policier et de la politique plus ou moins contemporaine de la période d'écriture de l'œuvre. Les deux thématiques ont une importance égale, il ne s'agit pas d'œuvres

policières dotées d'un simple arrière-plan politique ni d'œuvres politiques couvertes d'un vernis formel policier. Sur le plan thématique, le sous-ensemble policier-politique se distingue par sa manière originale de mettre en scène la politique grâce aux enjeux du genre policier : la manière d'aborder les faits politiques est traversée par les interrogations morales du genre policier. Ce dernier est le théâtre permanent de la réflexion sur le bien et le mal. Le criminel n'y est pas toujours le plus mauvais, et le policier peut s'avérer pire que celui qu'il poursuit. De même, le châtement du crime ne correspond pas toujours à la résolution de l'intrigue, qui peut elle-même laisser le public insatisfait. Ces considérations morales, qui constituent l'un des piliers du genre depuis le *hardboiled* fondent la réflexion proposée au public par le sous-ensemble policier-politique. Il s'agit de mettre la politique à nu, de dévoiler les rouages secrets qui font se mettre en branle les événements, et leurs conséquences parfois tragiques. Avant tout, il convient de montrer que les criminels de droit commun n'ont rien à envier aux criminels politiques, et que fomenter l'assassinat d'un dirigeant pour des raisons idéologiques n'est pas plus justifiable qu'un crime crapuleux. La nuance vient précisément dans la mise en scènes des mécanismes de justification de la *realpolitik*, cette manière cynique d'envisager le destin des peuples, considérant des sacrifices nécessaires au nom d'intérêts plus ou moins publics. Le sous-ensemble policier-politique est donc profondément pessimiste et critique, puisqu'il montre généralement que malgré de petites victoires, la *realpolitik* prévaut encore dans la plupart des pays du monde. Il n'est cependant pas défaitiste. Chaque œuvre semble une pierre patiemment apportée à l'édifice de l'éveil du public. Le choix d'une structure policière pour présenter les enjeux politique assure un dynamisme narratif éprouvé qui amène le public à la réflexion plus sûrement qu'un long discours, et fait de la littérature une force d'intervention par sa capacité à mettre le monde en récit.

Pour ce faire, les deux structures policières principales sont celles du roman ou du film d'enquête d'une part et du roman ou du film de crime d'autre part. Les premiers partent du crime pour aller à sa résolution, c'est-à-dire du déséquilibre à l'équilibre, et les seconds vont d'une situation plus ou moins paisible jusqu'au crime. Cependant, entre ces deux structures, une infinité de variantes mêlent avec bonheur ces deux structures et leurs enjeux. On peut ainsi assister à la préparation d'un délit alors même qu'un enquêteur se trouve aux trousses

des malfaiteurs, ou plus simplement découvrir toutes les étapes du crime et de l'enquête jusqu'au châtement des coupables. La conclusion apportée à chacune de ces œuvres est considérablement affectée par la structure choisie. Dans le cadre du sous-ensemble policier-politique, il s'agit d'appliquer ces observations à des sujets moins anecdotiques. Comme nous l'avons évoqué, le sous-ensemble porte au niveau sociétal des interrogations morales que le genre policier limitait à quelques individus : le coupable et sa victime, voire quelques personnages supplémentaires. Que le coupable fût chatié avait son importance, mais il convenait avant tout que l'équilibre social fût rétabli. Si ce n'était pas le cas, si la fin de l'œuvre demeurait problématique, au sens développé par Umberto Eco, le public restait face à des interrogations morales qui le poussaient à une réflexion personnelle qui dépassait la dernière page ou la dernière image de l'œuvre. La structure choisie par chaque auteur pour mettre en scène les intrications politiques conduit le lecteur ou le spectateur à une réflexion comparable. Cet état d'insatisfaction est précisément le but recherché par chacune des œuvres que nous avons évoquées. Il ne s'agit pas d'affliger gratuitement le public, mais bien de l'éveiller, de lui montrer les aspects sombres de la politique de son temps, et de l'amener à une prise de conscience qui peut lui faire modifier son comportement, ou du moins sa vision de la société telle qu'elle est bâtie en dehors de son contrôle. Le sous-ensemble policier-politique s'avère donc un genre profondément démocrate, en ce qu'il n'hésite pas à montrer les failles de chaque système pour en appeler au peuple. Il lui expose les faits, les offre au débat, et lui laisse le soin de juger. En ce sens, il s'éloigne sensiblement de certaines branches du genre policier. Il ne s'agit plus d'offrir une belle démonstration de l'esprit de déduction, ni même de voir la vérité triompher, mais bien d'aller au-delà, refusant toute fin consolatoire, jusqu'aux conséquences de la révélation. Le pari peut sembler risqué, dans la mesure où l'équilibre est à trouver dans la tension entre l'imaginaire noir et pessimiste développé par la thématique et la visée réaliste et démocratique d'un genre inquisitorial. La visée peut dès lors, par l'indignation qui se discerne, sembler plus pamphlétaire que le ton employé.

L'étude des personnages nous permet de préciser la vision sociale portée par le sous-ensemble policier-politique. Les enquêteurs et les criminels sont assez différents de ceux que l'on peut trouver dans le genre policier lorsque ce dernier ne traite pas directement de

politique. Leurs fonctions sociales peuvent sembler les mêmes, mais leurs rôles dans la narration est souvent tout autre. Les détectives et policiers posent des micros, volent et espionnent, tandis que les criminels sont recrutés par des institutions étatiques pour servir d'auxiliaires à des opérations secrètes. Ce brouillage des repères classiques contribue à la peinture d'un monde complexe, plus complexe sans doute que celui que le genre policier a l'habitude de mettre en scène, mais c'est dans l'écart entre les attentes du public et la situation proposée en échange que réside toute la force de la peinture de la société réalisée par le sous-ensemble policier-politique. Point de super héros dans ce monde, ni de criminels sataniques, mais des hommes ordinaires confrontés à des circonstances extraordinaires, mises en branle par des organismes qui les dépassent.

La lecture d'un roman, ou la vision d'un film, demeurent des expériences profondément individuelles, où chacun est confronté à sa propre réflexion. Le personnage peut être considéré comme l'unité minimale d'étude d'une structure narrative, en même temps que son destin trace une des lignes de la trame. C'est justement la vision de l'individu proposée par le sous-ensemble que nous pouvons éclaircir en nous penchant sur le statut des personnages des œuvres de notre corpus. C'est sur ce point que le pessimisme du sous-ensemble s'exprime de la manière la plus radicale. L'individu, semblent dire les auteurs de notre corpus, ne compte guère face aux institutions, qui se transforment en machines impitoyables lorsqu'il s'agit de leur conservation. Les tenants du système mettent tout sentiment de côté pour appliquer des règles cruelles, et les rares personnages qui tentent de faire éclater la vérité, ou simplement de modifier le cours des événements lorsqu'ils jugent que ceux-ci ne vont pas dans le sens de l'équité, sont immanquablement réduits au silence, et leurs combats discrédités, même si une première victoire semble possible. Le cynisme exprimé par les protecteurs des systèmes politiques criminels met le public dans une situation particulièrement inconfortable, puisque ces systèmes peuvent être des répliques des systèmes au sein desquels ils vivent. Le destin de l'individu broyé par la machine institutionnelle est alors un exemple, une illustration sur lesquels le lecteur ou le spectateur est contraint de méditer.

Le sous-ensemble policier-politique existe donc à la frontière mal définie entre les genres et les thèmes, s'enrichissant des éléments des uns et des autres, absorbant des éléments thématiques, s'adaptant à des structures devenues classiques ou les pliant à ses besoins, modifiant des personnages devenus des lieux communs pour leur réinsuffler une vie inattendue par le public. Sans pour autant constituer un phénomène de masse, dans la mesure où il n'entre pas dans les critères de la production industrielle qui marquent certains autres sous-ensembles du genre policier, il possède cependant une identité propre, qui le démarque considérablement de son genre-racine, sans pour autant effacer les liens de parentés. Le sous-ensemble policier-politique est sûrement l'un des plus représentatifs de son époque, en ce qu'il tente de rendre la complexité des faits de société, et de dépasser, malgré de profondes interrogations morales, la vision simpliste qu'en conserve son public. Il est en ce sens le produit d'une nouvelle ère médiatique, une période au cours de laquelle l'information est devenue cruciale, jusqu'à se convertir en une marchandise. Ce sous-genre, où domine le narratif comme argumentation indirecte, paraît en outre emblématique de la culture médiatique. Comme sa mise en récit confronte culture de l'indice et posture politique d'une lucidité inquisitoriale, il semble bien en effet prendre le relais de ce qu'Alain Vaillant appelle la « littérature-discours »¹⁰⁵⁰ du dix-neuvième siècle.

Porté par des auteurs engagés, le sous-ensemble policier-politique est le grand sous-genre moral du genre policier, recyclant les formes et thèmes du genre pour interpeller le public et le pousser à changer sa vision du monde.

¹⁰⁵⁰ Alain Vaillant, « Invention littéraire et culture médiatique au XIX^e siècle », in J.-Y. Mollier, J.F. Sirinelli, F. Valloton, *Culture de Masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques, 1860-1940*, P.U.F., 2006.

INDEX

A

Action Directe, 39, 171
Amosy, 76
Amosy, Ruth, 10
Aristote, 1

B

Baie des Cochons, 58, 65, 82, 129, 135, 137, 140, 221, 222, 223, 317, 318
Balzac, 1, 2
Batista, Fulgencio, 27
béhaviorisme, 21
Ben Barka, Mehdi, 278, 309, 314, 340
bouc émissaire, 10, 11, 147, 149, 150, 152
Brigades Rouges, 30
Burnett, William, 126

C

C.I.A., 43
C.I.A., 14, 27, 56, 57, 58, 59, 128, 140, 141, 222, 293, 299
Canard Enchaîné, 98
Castro, Fidel, 19, 24, 27, 29, 42, 58, 75, 97, 131, 185, 203, 221, 222, 223, 274, 275, 277
Chandler, Raymond, 3, 80, 81, 89
Chesterton, G.K., 8
Chrétien de Troyes, 15
Christie, Agatha, 3, 341
Clausewitz, 45
Combe, Dominique, 1
Coppola, Francis Ford, 26
crise des missiles, 224
Crise des Missiles, 45

D

D.G.S.E., 44
DeLillo, Don, 148
détective privé, 79, 81, 82, 83, 84, 86, 95, 130, 137
Dostoïevski, Fedor, 12

E

Eco, Umberto, 22
Edgar Poe, 1
Eisenhower, 24, 46, 57, 58, 134, 218, 219
Eisenhower, Dwight D., 65
Erasme, 12
extrême droite, 30, 32, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 70, 71, 72, 73, 107, 148

F

F.B.I., 28, 37, 44, 50, 54, 56, 67, 71, 72, 82, 83, 87, 104, 110, 121, 132, 154, 237, 238, 239, 250, 271, 276, 304, 319
Fraction Armée Rouge, 30

G

G.U.D. (Groupe Union Défense), 34
genre policier, 1

H

Hamlet, 165
Hammett, 3, 86
Hammett, Dahiell, 21
hardboiled, 9, 13, 17, 21, 50, 76, 81, 83, 85, 89, 137, 175, 284, 342
Harris, James B., 11
Harris, Thomas, 11
Hemingway, Ernest, 61
Hitchcock, Alfred, 57
Huntington, Samuel, 174

J

John Birch Society, 37
Johnson, Lyndon, 66

K

Kennedy, John, 67
Kennedy, Robert, 66
Klu Klux Klan, 32
Ku Klux Klan, 22, 30, 34, 35, 36, 38, 54, 70, 71, 90, 132, 137, 221
Kundera, Milan, 182

L

Lambrakis, 63, 164, 336, 339
Le Breton, Auguste, 126
Leone, Sergio, 211
Lyndon Johnson, 66, 161, 171, 249, 260, 320

M

Machiavel, 13, 31, 41
Mafia, 13, 15, 26, 27, 28, 29, 30, 38, 54, 57, 58, 65, 67, 75, 87, 97, 131, 137, 154, 270, 275, 276, 277, 303
mai 68, 62, 172
Malraux, André, 61
Marcellin, Raymond, 98

Marx, Karl, 21
McBain, 22
McBain, Ed, 22
McCarthy, Mary, 4, 61, 62

N

N.S.A., 43
Nixon, Richard, 68, 167, 186, 339
novelisation, 6

O

O.A.S (Organisation Armée Secrète), 34
O.N.I., 43
O.S.S., 43
Occident, 34
Odysée, 158
Ordre Nouveau, 34
Orwell, George, 8, 9, 21

P

pharmakos Voir bouc émissaire
Poe, Edgar, 2
Prévost, Abbé, 183

R

Renseignements Généraux, 44, 52, 97, 98, 288
Reuter, Yves, 8
Robbe-Grillet, Alain, 57

S

Semprun, Jorge, 4, 213, 216, 229, 230, 333, 334
Série Noire, 3, 22, 80, 86, 89, 91
Siegel, Don, 11
Simonin, Albert, 126
Situationnisme, 170
Sophocle, 1, 2
Sun-Tse, 45

T

Tolstoï, Léon, 173

U

Umberto Eco, 23, 118, 175, 182, 285, 289, 297, 305, 308,
343

V

Vassilikos, Vassili, 4, 9
Vichy, 44
visée argumentative, 5, 7, 76, 177, 220, 233, 300, 309,
332

W

Watergate, 68, 152, 156, 157

Z

Zola, 21