

Introduction

« *In the crime fiction section, you may just find a novel that talks about the place where you're from and speaks to you about your life—or the life yours could have become if a little misfortune had come your way*¹. »

Adrian MCKINTY

« *Crime fiction is the fiction of social history. Societies get the crimes they deserve*². »

Denise MINA

Écrire l'histoire c'est toujours mener une enquête minutieuse en partant des faits, de leurs traces objectives en les dissociant des représentations et souvenirs plus discutables. L'Irlande est une terre où les enjeux mémoriels sont aussi complexes que puissants et minés, comme nous allons le voir. Que l'on songe seulement à cette querelle et théorie des deux Saint Patrick, qui existèrent très probablement³, dont Flann O'Brien s'est fait l'écho sarcastique dans sa rubrique du *Irish Times*⁴. La faille cruciale, profonde, ontologique, tenace, à investiguer est ici résumée, par cette béance obscure qui sépare passé et présent, et aussi ce qui se construit comme réalité des faits et ce qui relève de la représentation (littéraire, orientée, divertissante, satirique, documentaire...) de ces mêmes faits, sachant que ces catégories ne sont jamais totalement étanches entre Histoire singulière

1 MCKINTY Adrian, « Crime fiction: the new punk? », *The Guardian*, 4 juin 2013, [https://www.theguardian.com/books/booksblog/2013/jun/04/crime-fiction-new-punk-literary-novels], consulté le 02-02-2024.

2 SMITH Dinitia, « Denise Mina and the Rise of Scottish Detective Fiction », *The New York Times*, 22 juillet 2006, [http://www.nytimes.com/2006/07/22/arts/denise-mina-and-the-rise-of-scottish-detective-fiction.html], consulté le 02-02-2024.

3 Voir HOSIE Bronwen, « The solution to the “Two St Patricks” theory », [https://www.thehistorypress.co.uk/articles/the-solution-to-the-two-st-patricks-theory/], consulté le 02-02-2024. La théorie des deux saint Patrick fut avancée en 1942 par l'universitaire Thomas Francis O'RAHILLY dans son ouvrage *The Two Patricks: A Lecture on the History of Christianity in Fifth-century Ireland*, Dublin, Dublin Institute for Advanced studies, 1942. Il distingue un Patrick « Palladius » en mission en Irlande de 432 à 461 et un Patrick « Patricius » en Irlande de 462 à 490.

4 Voir « *A friend has drawn my attention to Professor O'Rahilly's recent address on “Palladius and Patrick”. I understand also that Professor Schroedinger has been proving lately that you cannot establish a first cause. The first fruit of the Institute therefore, has been an effort to show that there are two Saint Patricks and no God.* » GCOPALEEN Myles na, « Two saint Patricks », An Cruiskeen Lawn, *The Irish Times*, 10 avril 1942, p. 3.

et histoires plurielles. On trouve déjà là les motifs de la reconstitution à rebours, du doute, des indices, des hypothèses et du double, si centraux dans le récit d'enquête. Cet ouvrage propose justement d'explorer la genèse d'un genre littéraire, le roman policier, qui connaît actuellement un succès retentissant en Irlande et dans le monde. Ce livre prend donc la forme d'une poupée russe : une enquête sur un genre où justement l'enquête se trouve au centre des enjeux et dispositifs narratifs dans une Irlande profondément métamorphosée depuis le « long XIX^e siècle ».

Il est primordial de souligner d'emblée la dimension ubiquitaire et polymorphe du roman policier qui semble s'accommoder de tous les environnements sociaux. Le roman policier peut se situer n'importe où, parler de n'importe qui et être apprécié par n'importe quel lecteur, comme l'indique McKinty dans la citation en exergue ci-dessus : « Au rayon littérature policière, vous pouvez dénicher un roman qui parle de l'endroit d'où vous venez et vous parle de votre vie – ou de celle que vous auriez pu avoir si une quelconque mésaventure vous était arrivée⁵. » Narration du dysfonctionnement et du détour hasardeux, voire catastrophique, le roman policier – que l'on appellera « noir » dès les années de prohibition et de dérive mafieuse aux États-Unis dans les années 1920 – s'accommode de tous les lectorats, en s'appuyant d'abord sur une diffusion populaire mais en offrant dès ses débuts la possibilité de développements sophistiqués voire élitistes – *Le troisième policier* de Flann O'Brien, en est un écho datant de 1939-1940. Le roman noir américain fleurit paradoxalement à une période de prospérité. Le paradoxe, comme nous le verrons n'est qu'apparent. En écho aux années 1920, prospères ou insouciantes voire « folles », notamment aux États-Unis, on songe à l'insolence arriviste et parvenue du Tigre Celtique en Irlande entre 1995 et 2008. Le succès phénoménal du roman policier irlandais à partir des années 1990 est en fait multifactoriel et s'explique sur deux plans différents : d'abord celui des événements historiques précis et ensuite sur un plan littéraire plus formel : l'avènement d'un changement dans la perception des genres et canons littéraires. Le roman policier irlandais questionne donc sur les deux versants de la dialectique résumée en anglais dans la dyade antithétique : « *substance versus form* ». Brian Cliff dans son ouvrage séminal *Irish Crime Fiction* (2018) insiste beaucoup sur le changement de paradigme formel. À travers le succès récent du polar irlandais, Cliff souligne surtout le changement de paradigme générique et stylistique. Usant d'une paralipse ou d'une prétéition, il énumère les causes possibles de l'émergence de l'écriture noire en Irlande : la prospérité économique du début des années 2000 suivie d'une récession brutale dès 2008, la guerre civile et les *Troubles* en Irlande du Nord suivis du processus de paix après 1998, le cycle des hauts et des bas abyssaux du marché immobilier depuis trente ans, pour rappeler que cela importe peu finalement. Pour Cliff, ces mouvements de l'histoire dont les apories, aberrations et hiérarchies arbitraires interrogent le lecteur

⁵ Je traduis.

de roman policier, ne sont que des invariants intemporels de la même dialectique opposant ordre et désordre, forces centrifuges et centripètes :

« *Whatever the final causes of the genre's growth, [...] [t]hese related contexts on the island—the "Celtic Tiger", the "peace dividend", the real estate boom, the economic crash—continue to inspire crime fiction about corruption and other varieties of serial human frailty. [...] Although the boom and the crash have both been transformative in their ways, we should also acknowledge that their rôle in Irish crime fiction's development can be overstated*⁶. »

Et Cliff de reprendre l'analyse de David Clark⁷, selon qui la fiction policière en Irlande est aussi vieille que le genre lui-même. Ce qui a changé selon Cliff et Clark, ce sont les modalités de production (massifiées) et la réflexivité du genre : le polar irlandais se mettant à prendre l'Irlande elle-même comme scène de crime et sujet propre⁸. Le succès serait donc structurel et thématique mais ne serait pas lié intrinsèquement de façon causale aux aléas de l'histoire politique ou de l'économie insulaire : « *direct causation between the economy and Irish crime fiction's growth should not be assumed [...]*⁹ ». Cette position somme toute nietzschéenne s'entend parfaitement. Dans *Le gai savoir*, le philosophe de Röcken nous rappelle : « Cause et effet : pareille dualité n'existe probablement jamais – en vérité nous avons affaire à un *continuum* dont nous isolons quelques fractions ; de même que nous ne percevons jamais que les points isolés d'un mouvement que nous ne voyons pas en somme [...]¹⁰. »

Aux antipodes de cette position plutôt formaliste et de ce refus de discerner dans l'histoire littéraire des causes et des effets univoques, Elizabeth Mannion insiste, elle, sur des événements pivots bien précis ou « moments historiques » de l'histoire irlandaise récente, qui sont autant d'éléments déclencheurs et en rappelle le contexte :

« *That so much Irish crime fiction emerged in the late 1990s has been considered by many, including authors who were and remain contributors to the genre. In addition to the financial rush that came in with the Celtic Tiger in the mid-1990s, most agree with Declan Burke that 1996 was a pivotal year, with "the IRA's ceasefire, and the murder of the investigative journalist Veronica Guerin, [making] a huge impact on the Irish psyche". Burke sees these events as organically impacting literary output: an "unprecedented economic boom... invariably fuels crime and hence crime fiction. It's also the case that Ireland was traditionally very serious about its literature... and that genre fiction wasn't popular—it was very*

6 CLIFF Brian, *Irish Crime Fiction*, Londres/New York, Palgrave Macmillan, 2018, p. 5.

7 CLARK David, « Emerald Noir? Contemporary Irish Crime Fiction », in John DERRICK MCCLURE, Johan U. JACOBS et Reiko AIURA (dir.), *East Meets West*, Newcastle (UK), Cambridge Scholars Publishing, 2014, p. 144, cite « *Irish crime fiction has existed for almost as long as the genre itself.* »

8 CLIFF Brian, *Irish Crime Fiction*, op. cit., 2018, p. 4 et 5.

9 *Ibid.*, p. 6.

10 NIETZSCHE Friedrich, *Le gai savoir*, Paris, Garnier Flammarion, 2020 (1882), § 112.

much looked down upon. But the rise of 'chick lit' in Ireland has kind of paved the way for other genres, crime fiction included [...]”. *But Irish crime fiction stands to circumvent the secondary status ascribed to chick lit, and the tendency to explore the **historical moments** might be one reason*¹¹. »

1996 est ici perçu comme une année charnière dans l’histoire irlandaise pour l’essor du roman policier. Declan Burke, cité par Elizabeth Mannion, mentionne l’assassinat de la journaliste Veronica Guerin le 26 juin 1996. Son assassinat en pleine rue, dans sa voiture, commandité par les barons de la drogue irlandais constitua un électrochoc pour la société irlandaise. Cette journaliste enquêtait autant sur les réseaux secrets et clandestins de l’Irish Republican Army (IRA) que sur les filières de blanchiment de l’argent issu des activités sordides de la pègre dublinoise dirigée par des individus comme Patrick Holland, Paul Ward, Brian Meehan ou John Gilligan¹². Ce fait divers réveilla les consciences selon Mannion. La société irlandaise comprend, à cette sinistre occasion, que la représentation qu’elle se fait d’elle-même est anachronique. Le récit – d’aucuns recourraient à l’image du *logiciel* – national hérité d’une vision bucolique, postcoloniale, héroïque – dont le « Comely Maidens Speech » de Valera¹³ fut en son temps, en 1943, une illustration paroxystique – est irrémédiablement périmé.

Notons que ce choix de 1996 est aussi pertinent que symbolique. On aurait pu, tout aussi légitimement, opter pour l’année du discours visionnaire dit de la « stratégie de Tallaght », en 1987, date du début de la stratégie de modernisation économique de l’Irlande; le 3 décembre 1990, date de l’entrée en fonction de Mary Robinson, première femme présidente de la République; 1994-1995, années où le concept de Tigre Celtique émergea¹⁴ avec une croissance du produit intérieur brut (PIB) impressionnante; 1998, année des accords de paix du Vendredi saint à Belfast, voire enfin, l’autre électrochoc symbolique du 15 août 1998, date de l’attentat d’Omagh, catastrophique pour la légitimité et l’image publique de l’IRA... Quoi qu’il en soit, les années 1990 sont la matrice d’une Irlande réinventée en littérature comme dans la société.

Deux paradoxes sont à souligner dans les propos rapportés de Declan Burke. Premièrement, c’est l’essor économique et donc la création de richesses, qui a de manière contre-intuitive contribué à l’essor du crime et

11 MANNION Elizabeth (dir.), *The Contemporary Irish Detective Novel*, Londres, Palgrave Macmillan, 2016, p. 3. C’est moi qui souligne.

12 Voir pour plus d’informations à ce sujet, O’REILLY Emily, *Veronica Guerin: The Life and Death of a Crime Reporter*, Londres, Random House, 1998. Voir aussi WILLIAMS Paul, *Evil Empire: The Irish Mob and the Assassination of Journalist Veronica Guerin*, Dublin, Merlin Publishing, 2002.

13 Ce discours d’Éamon de Valera (1882-1975), connu sous le nom de « Comely Maidens Speech » est en réalité intitulé : « The Ireland That We Dreamed Of », Raidió Teilifís Éireann (RTÉ) archives, 17 mars 1943, [<https://www.rte.ie/archives/exhibitions/eamon-de-valera/719124-address-by-mr-de-valera/>], consulté le 02-02-2024.

14 KIRBY Peadar, GIBBONS Luke et CRONIN Michael (dir.), *Reinventing Ireland: Culture, Society and the Global Economy*, Londres, Pluto Press, 2002, p. 17.

in fine de son pendant fictif : le roman policier¹⁵. Deuxièmement, comme l'affirme Burke, c'est par la littérature dite *de genre* et notamment par le succès important (en insistant sur la dimension commerciale et financière de ce succès) rencontré notamment par la littérature féminine, que la littérature policière a progressivement trouvé un public et une légitimité stylistique. Mannion cite notamment le roman *Watermelon* (1995) de Marian Keyes, écrivaine originaire de Limerick, comme ouvrage charnière dans l'essor extraordinaire en Irlande du genre de la littérature féminine ou *chick lit*. L'explication de ce lien à première vue étonnant est plus logique qu'il n'y paraît. Ce genre au départ léger aborde finalement des problèmes de fond aussi sérieux que l'alcoolisme, la dépression, les problèmes liés au travail ou à l'absence d'emploi, la drogue, le deuil, la solitude et, bien sûr, la violence domestique, dans une décennie d'émancipation féminine allant crescendo en Irlande, comme nous le verrons plus tard, notamment à travers notre étude de l'œuvre de Liz Nugent. C'est très probablement le sérieux et la gravité de ces thèmes, combinés à la qualité introspective – nationale et historique –, propre au roman policier irlandais, qui expliquent ces lettres de noblesse récemment acquises par la littérature de genre, longtemps cantonnée voire reléguée au rang de simple *paralittérature*.

Le roman policier combine la description du pouvoir, des pouvoirs (politique, économique, symbolique, judiciaire, sociétal, etc.) avec celle des marges de la société. En outre, le polar part toujours d'un dommage, une victime, d'un corps lésé, blessé voire martyrisé, sans vie et donc de relations de domination plus ou moins explicites. McKinty résume sa pensée en affirmant que les récits policiers contemporains, les romans noirs qu'il décrit en utilisant l'américanisme de *hard-boiled* en anglais, sont la littérature du prolétariat : « *Crime fiction, especially noir and hardboiled, is the literature of the proletariat*¹⁶. » Laura Miller enfonce le clou dans son article du *New Yorker* reliant critique sociale et histoire du genre policier pour présenter l'écrivaine Tana French :

15 Voir Declan BURKE : « *Why now? There's a few reasons, I think. Two events in 1996, the IRA's ceasefire and its subsequent diversification into ordinary criminality, and the murder of the investigative journalist Veronica Guerin, made a huge impact on the Irish psyche, which has started to manifest itself in fiction over the last ten years, and especially the last five. And Ireland experienced an unprecedented economic boom over the last decade, which invariably fuels crime and hence crime fiction. It's also the case that Ireland was traditionally very serious about its literature, with Joyce and Beckett and whatnot, and that genre fiction wasn't very popular—it was very much looked down upon. But the rise of "chick lit" in Ireland has kind of paved the way for other genres, crime fiction included. Ken Bruen recently said that he didn't want to write crime in Ireland until we got the mean streets, and we've sure got 'em now. So that's another element. **Rising crime levels, loads of loot sloshing around, an increased awareness of criminality, an acceptance of genre fiction...** there's a lot of reasons all feeding into the current explosion in Irish crime fiction* », in Dana KING, « Interview of Declan Burke by Dana King », *The New Mystery Reader*, septembre 2008, [http://www.newmysteryreader.com/declan_burke.htm], consulté 02-02-2024, je souligne.

16 MCKINTY Adrian, « Crime fiction: the new punk? », art. cité.

« *All crime novels are social novels. They can't help it; without a society to define, condemn, and punish it, crime itself wouldn't exist. Even the detective fiction that seems most untethered from real-world concerns—those British country-house puzzles in which ladies in drop-waisted frocks and gentlemen in evening dress gather in the drawing room to hear a sleuth dissect the murderer's devious plot—murmurs of class and history: the wealth necessary to staff such a house, the far-off lands where Colonel Mustard earned his insignia*¹⁷. »

L'hypothèse stimulante et consensuelle de Laura Miller selon laquelle tous les romans policiers sont des romans sociaux est corroborée par Tana French elle-même, quand elle affirme dans une entrevue accordée au *Guardian* : « *The investigation of a crime becomes a way into an exploration of the society where the crime took place*¹⁸. »

Dans l'Irlande rurale et pauvre du XIX^e siècle, stagnante et conservatrice des années d'après-guerre, ou celle du Tigre Celtique rugissant (1995-2008), défunt ou renaissant (depuis 2016), cet apogée de McKinty sur le « roman du prolétariat » ou cette « exploration sociale » selon French s'avèrent d'autant plus valides que l'Irlande est un pays à l'histoire sociale si particulière, notamment marquée par le fait « colonial ». Edward Said le problématise en ces termes : « *The power to narrate, or to block other narratives from forming and emerging, is very important to culture and imperialism, and constitutes one of the main connections between them*¹⁹. » Elizabeth Mannion en précise les contours pour l'Irlande :

« *The leading detective writers are producing novels that feature cultural allusion, and this is likely part of their international appeal. As Junot Díaz has argued, "to read genres without a decolonial lens is to rob them of much of their complexity and secret truths. This approach makes genre texts real in ways nothing else does". Reality is a fraught component of modern Irish literature that crosses genres. From poetry to drama and prose fiction, there is a longstanding tradition of historical referencing in the modern Irish canon. So much so that, as James Cahalen [sic] argues, "if every Irish novel with history in it were to be included, just about every Irish novel would have to be examined" as being part of the historical fiction genre. The majority of Irish detective series touch on historical scars or legacies of nation*²⁰. »

17 MILLER Laura, « Tana French's Intimate Crime Fiction », *The New Yorker*, 3 octobre 2016, [<https://www.newyorker.com/magazine/2016/10/03/tana-frenchs-intimate-crime-fiction>], consulté le 02-02-2024.

18 MERRITT Stephanie, « An Interview with Tana French: "I've always been interested in the intensity of friendship and the dangers that come with that" », *The Guardian*, 24 août 2014, [<https://www.theguardian.com/books/2014/aug/24/tana-french-interview-secret-place-crime-fiction-murder-mystery>], consulté le 02-02-2024.

19 SAID Edward, *Culture and Imperialism*, Londres, Chatto & Windus, 1993, p. XIII (*Culture et Impérialisme*, trad. Paul Chemla, Paris, Fayard, 2000).

20 MANNION Elizabeth (dir.), *The Contemporary Irish Detective Novel*, op. cit., p. 3.

On ne peut qu'abonder dans le sens du constat d'un fort tropisme historique de la littérature irlandaise, quel que soit son genre revendiqué – genre policier naturellement inclus –, tropisme lié aux traumatismes spécifiques de son histoire. Remarquons néanmoins que la citation par Mannion de James M. Cahalan renvoie à son essai séminal *Great Hatred, Little Room: The Irish Historical Novel*. Cet essai porte sur le roman historique irlandais²¹, c'est un essai majeur certes, dont le titre emprunte au célèbre poème de William Butler Yeats²², mais qui date néanmoins quelque peu : 1983.

La dialectique opposant les dominants aux dominés subsume naturellement la question coloniale irlandaise. De simple divertissement populaire, le genre se mue alors en critique sociale et historique d'une relation dissymétrique entre voisins à toutes les échelles, depuis le quartier jusqu'aux nations. Comme le rappelle l'autrice écossaise Denise Mina, les romans policiers forment autant de récits de l'histoire sociale. Selon elle, « Les sociétés ont les crimes qu'elles méritent. » En d'autres termes, ordre social, tension et contention, transgressions et violences sont consubstantielles au roman policier, genre littéraire idéal, révélateur noir et « dysphorique » des problèmes, conflits et fractures qui parcourent la société, ici irlandaise.

Curieusement, en dépit de cette universalité atemporelle du crime, et de la violence infligée à autrui, le roman policier en tant que genre constitué n'apparaît pourtant qu'assez tardivement dans l'histoire de la littérature. Certes, le roman noir européen plonge ses racines dans la littérature populaire et criminelle de l'époque moderne (XVII^e-XVIII^e siècles) vendue par les colporteurs dans les villes et villages du continent²³. Mais ce n'est qu'à partir des années 1840, notamment avec Edgar Allan Poe, que l'on peut établir un réel acte de naissance de la littérature policière, au moment où par ailleurs Eugène Sue publiait *Les Mystères de Paris* (1842) qui inspirèrent à leur tour à George W. M. Reynolds le *penny dreadful* intitulé *The Mysteries of London* (1844). Le nom anglais de ce genre de publication bon marché et à sensation : *penny dreadful* – littéralement livre suscitant l'horreur au coût dérisoire d'un penny – en dit long sur la genèse populaire du genre policier.

De cet élan populaire originel mettant en avant le récit d'un crime et de son éventuelle élucidation, nombre de genres et sous-genres ont pu émerger tout au long des deux siècles passés : en commençant par les romans à énigmes, puis les romans à mystères, romans de chambre close, romans d'aventures, romans noirs, polars historiques, romans de procédure

21 CAHALAN James Michael [« J. M. »], *Great Hatred, Little Room: The Irish Historical Novel*, Syracuse (USA), Syracuse University Press, 1983. La citation mentionnée par Mannion est extraite de la préface, p. XIII.

22 YEATS William Butler, « Remorse for an Intemperate Speech », *The Winding Stair and Other Poems*, Dublin, Macmillan & Co, 1933, p. 58 et 59. Le dernier quintil se conclut ainsi sur un enjambement : « *Out of Ireland have we come./Great hatred, little room,/Maimed us at the start./I carry from my mother's womb/A fanatic heart.* »

23 On pense aux fameux livrets de la « Bibliothèque bleue » imprimés à peu de frais par les frères Oudot à Troyes dès 1602 pour la France. On pense aussi aux *chapbooks* en Angleterre, aux *Völksbücher* en Allemagne dès la fin du XVI^e, aux *pliegos de cordel* en Espagne, ou plus tard au XVIII^e en Italie aux *romanzi d'appendice*...

policière (genre dit « procédural »), romans à suspense et d'angoisse ou *thrillers*, romans d'espionnage, romans de détectives privés, romans criminels de l'étrange, romans mêlant fantastique et enquête policière, fantômes et vengeance, pour finir provisoirement avec les polars métaphysiques et postmodernes...

Cette étude n'a pas pour but de revenir sur le caractère finalement toujours discutable de cette taxonomie générique, certainement encore promise à des redécoupages ou réagencements conceptuels futurs et critiquable par sa nature théorique et artificielle *a posteriori*. Comme le démontre Brian Cliff :

« *Irish crime fiction does not have a readily defined center [...]. Instead [what has to be emphasized is] the mobility of Irish crime writing, with its journalistic links, its stubborn refusal to adopt an essential setting, and its generosity in fusing subgenres*²⁴. »

En évitant justement l'approche purement chronologique ou de pur catalogage étanche, nous espérons pouvoir montrer à quel point le roman policier – roman de la transgression par excellence – permet des déclinaisons souples, composites selon les auteurs, par le biais de reformulations, réappropriations, hybridations continues rendant souvent dérisoire l'étiquetage des différentes œuvres en (sous-)catégories hermétiques entre elles. On retiendra donc simplement pour définir notre corpus et rendre compte de sa flexibilité et porosité thématique et formelle, l'étiquette générale et générique voire hypéronymique de *roman policier*, ou de manière plus familière de *polar* – sans préjuger de sa nature populaire –, le mot étant passé dans l'usage sans impliquer de connotations restrictives systématiques. Précisément, cette étude tend à montrer que l'Irlande depuis 1940 se trouve reflétée, documentée par un éventail singulier de déclinaisons du genre policier.

La raison de cette richesse a sans doute à voir avec notre postulat de départ associant fait social et criminalité à une dynamique représentationnelle. L'Irlande a, en effet, depuis la rédaction du *Troisième policier* par Flann O'Brien en 1939-1940 – date qui marque le début de notre corpus et de l'Irlande contemporaine des années 2020 –, subi des mutations politiques, sociologiques énormes. Celles-ci l'ont métamorphosée, depuis son statut provincial périphérique traditionnel de l'empire et de la couronne britanniques²⁵ en une république indépendante moderne, pluraliste séculaire et

24 CLIFF Brian et MANNION Elizabeth, *Guilt Rules All*, Syracuse (USA), Syracuse University Press, 2020, p. 2.

25 Rappel historique : l'Irish Free State institué le 6 décembre 1922 se vit doter le 29 décembre 1937 d'une nouvelle constitution transformant l'État libre d'Irlande en Irlande ou Éire, désormais sans serment d'allégeance à la Couronne, avant de devenir enfin officiellement la république d'Irlande le 28 avril 1949, coupant *de facto* tous les ponts avec le Commonwealth britannique. Devenant une nation membre à part entière de l'Organisation des nations unies (ONU) le 14 décembre 1955, l'Irlande intégra la Communauté européenne de plein droit en même temps que le Royaume-Uni et le Danemark le 1^{er} janvier 1973.

multiculturelle, devant faire face aux défis de la mondialisation, du capitalisme ultra-financiarisé et de la crise environnementale induite. L'essor économique sans précédent de la première moitié des années 1990 conduisit à la naissance de ce que l'on a appelé le Tigre Celtique, *Celtic Tiger* en anglais ou *An Tíogar Ceilteach* en gaélique. L'expression fut utilisée pour la première fois par Kevin Gardiner dans un rapport fait pour la banque américaine Morgan Stanley²⁶ dont le siège new-yorkais situé à Manhattan constitue un symbole prégnant de la finance globalisée sous domination états-unienne. Calquant son nom sur celui des Tigres de l'Asie du Sud-Est (Corée du Sud, Hong Kong, Singapour, Taïwan), l'Irlande devint une place économique d'un rare dynamisme, laissant derrière elle chômage de masse, inflation, faible croissance, absence quasi totale d'infrastructures lourdes – l'unique terminal de l'aéroport de Dublin en 1989 avait encore des airs d'aéroport de province avant son extension *via* un terminal 2 construite entre 2007 et 2010. Il n'y avait en outre, quasiment aucun réseau autoroutier digne de ce nom jusqu'en 1995, avec quelques rares exceptions faisant figure d'anomalies dans le paysage de la République, alors payées par la Communauté économique européenne, comme le pharamineux contournement d'Athlone dans les Irish Midlands. Le PIB irlandais crût ainsi de 9,4 % en moyenne entre 1995 et 2000, puis d'environ 6 % en rythme annuel jusqu'en 2008²⁷, date fatidique de l'atterrissage voire du *crash* de l'économie irlandaise. Notons au passage l'ambiguïté et la violence même du symbole animal choisi pour représenter la force triomphante du capitalisme. Le tigre, animal carnassier et super-prédateur est ainsi souvent synonyme de destruction²⁸. L'ambivalence même de la force brute du développement économique en Irlande et de ses tragiques déconvenues – dont le roman *Broken Harbour* (2012) de Tana French est un puissant exemple – se trouvait donc inscrite dès le départ dans ce symbole ambigu du tigre, prédateur en bout de chaîne alimentaire impliquant une proie, carnassier impliquant aussi – de façon homologique quant au polar – une *victime* ou à tout le moins, une carcasse à ronger, à la manière d'un spéculateur investissant dans des fonds dits « vautours » ou « prédateurs ».

En nous appuyant sur les apports de Cliff et Mannion, notre but dans cette étude est de retracer les évolutions de la société irlandaise grâce à l'étude du roman policier irlandais contemporain, que nous réinscrivons dans une tradition plus longue et générale sur le plan esthétique. Le recours à des microlectures nous permettra incidemment de réconcilier, s'il en était besoin, les approches explicatives des deux critiques susdits (celle plutôt

26 KIRBY Peadar, GIBBONS Luke et CRONIN Michael (dir.), *Reinventing Ireland: Culture, Society and the Global Economy*, *op. cit.*, p. 17.

27 « IMF Staff Country Report No. 02/170 », *International Monetary Fund*, août 2002, [<http://www.imf.org/external/pubs/ft/scr/2002/cr02170.pdf>], consulté le 02-02-2024.

28 C'est le cas par exemple quand ce symbole du tigre est associé à Shiva dans la religion hindoue. En Indochine et à Sumatra, ce même tigre est synonyme de châtiment divin... voir NICHOLS Michael et WARD Geoffrey C., *The Year of the Tiger*, Washington DC, National Geographic Society, 1998, p. 125.

formaliste et celle plutôt historiciste) en y adjoignant une contextualisation littéraire générale toute en profondeur diachronique (remontant aux classiques grecs) absente dans leurs travaux, mais que l'on retrouve habituellement dans les ouvrages plus généraux, comme ceux de Liam Harte ou John Scaggs²⁹. Il eût été tout bonnement impossible de viser l'exhaustivité quant aux autrices et auteurs de romans policiers irlandais contemporains. John Connolly, que nous n'avons pas souhaité inclure dans cette étude de façon détaillée, car la quasi-intégralité de ses œuvres – notamment sa série autour du personnage de Charlie Parker – se déroule aux États-Unis, n'en demeure pas moins un auteur *irlandais* de polars reconnu, fussent-ils transnationaux. Le même Connolly nous éclaire en outre quant à la faisabilité d'un tel projet. Dans son état des lieux datant de 2020³⁰, il cite plus de quarante noms d'écrivains irlandais majeurs de *crime fiction* selon lui, du reste devrait-on dire d'*écrivaines majeures*, car il cite nombre d'autrices : Liz Nugent, Tana French, auxquelles on pourrait ajouter Alex Barclay, Andrea Carter, Jane Casey, Sinéad Crowley, Vanessa Fox O'Loughlin (*alias* Sam Blake), Cat Hogan, Catherine Ryan Howard, Arlene Hunt, Jess Kid, Claire Kilroy, Olivia Kiernan, Ava McCarthy, Claire McGowan, Lisa McInerney, Dervla McTiernan, Niamh O'Connor, Adele O'Neill, Louise Phillips, Julie Parsons, Karen Perry, Jo Spain, Sharon Thompson. À ces noms d'écrivaines, il ajoute nombre d'homologues masculins issus de la République comme Declan Hughes, Declan Burke, John Banville, mais aussi nord-irlandais comme : Stuart Neville, Adrian McKinty, Brian McGilloway, Paul Charles, Eoin McNamee, Colin Bateman, Gerard Brennan, Steve Cavanagh, and Cormac Millar, Annemarie Neary, Ruth Dudley Edwards, Kelly Creighton. Et nous pourrions encore mentionner pêle-mêle Alan Glynn, Eugene McEldowney, Gene Kerrigan, Sam Millar, Seamus Smyth, etc. La rédaction d'une véritable encyclopédie du roman policier irlandais constituerait en soi une entreprise scientifique louable mais ce n'est pas l'objet de cette monographie, dont la finalité réside en l'exploration des liens entre évolution sociale irlandaise et variation des schèmes et tropes narratifs de la fiction policière irlandaise contemporaine.

Nous avons donc choisi pour opérer ce relevé des procédés narratifs, un échantillonnage littéraire représentatif d'auteurs femmes ou hommes, qui jalonnent l'histoire du pays sur plus de soixante ans : depuis Flann O'Brien (né cinq ans avant l'Insurrection de Pâques 1916), qui n'est pas habituellement considéré comme un auteur de polars *stricto sensu* mais fait montre d'une certaine prédilection pour le genre, jusqu'à Liz Nugent. Notre corpus comprend des auteurs nés entre 1911 et les années 1970. Leurs styles sont variés : du style expérimental et postmoderne de Flann O'Brien (né en 1911 à Strabane)

29 Voir SCAGGS John, *Crime Fiction*, Londres, Routledge, 2005, ou encore le sous-chapitre de CAMPBELL ROSS Ian, « Irish Crime Fiction », in LIAM HARTE (dir.), *The Oxford Handbook of Modern Irish Fiction*, Oxford, Oxford University Press, 2020, p. 353-369.

30 CONNOLLY John, « A Few Thoughts and Speculations on the State of Irish Crime Fiction », 3 novembre 2021, [<https://crimereads.com/a-few-thoughts-and-speculations-on-the-state-of-irish-crime-fiction/>], consulté le 02-02-2024.

jusqu'au style atmosphérique parfois fantastique de Tana French (née dans le Vermont en 1973), en passant par les *thrillers* d'Adrian McKinty ou Stuart Neville (voire la prose procédurale de Brian McGilloway) sans oublier le style plus orné et classique de John Banville/Benjamin Black. De par sa dimension de critique sociale, le roman policier dans ses différentes déclinaisons, permet d'identifier les symptômes et enjeux de ce que l'on pourrait appeler l'état de dysphorie collective irlandaise. Celle-ci est générée par diverses injustices sociales inscrites dans l'histoire complexe de la nation. Le roman noir se mue alors en marqueur et révélateur des manifestations délétères et corrélées de la pauvreté, de la violence tour à tour contenues (ou entretenues) par un contrôle social potentiellement et perversément criminogène. Ce contrôle fut exercé par divers acteurs depuis le pouvoir colonial britannique jusqu'aux gouvernements irlandais successifs eux-mêmes ou encore le clergé catholique irlandais. Cette dysphorie³¹, cet état de malaise ou d'angoisse collective est à entendre dans le sens où Émile Durkheim lui-même l'employait dès 1912 dans son essai séminal intitulé *Les formes élémentaires de la vie religieuse : le système totémique en Australie*³². Aujourd'hui cette dysphorie a plus à voir avec les avanies d'un capitalisme sauvage et dérégulé en Irlande, là où naguère elle était engendrée par une société conservatrice, bigote, violente, patriarcale, documentée par Flann O'Brien dans un *Bildungsroman* comme *The Hard Life – An Exegesis of Squalor* (1961)³³, où sévices et cruauté règnent chez les Père Blancs, (dé)formateurs et tortionnaires du jeune narrateur à l'école catholique de Synge Street.

On doit à Durkheim et à Marcel Mauss le concept de « fait social total » où chaque phénomène collectif est vu comme un tout non réductible à la somme de ses parties. En ce sens, le roman policier permet de solliciter et sonder le bloc apparent de la structure sociale toute faite de liens interdépendants, qui suit des logiques intriquées marquées par l'idée de hiérarchie et de normes initialement conçues pour être respectées et encadrer le développement de la société. Néanmoins, concrètement, ces processus normatifs sont souvent transgressés et contournés dans des problématiques où l'ordre social se pose en obstacle à la satisfaction des individus constitués ou non en groupes sociaux hétérogènes, aux intérêts divergents. Cette analyse structurelle et dialectique est particulièrement apte à rendre compte du récit policier, comme le rappelle John Scaggs dans son ouvrage *Crime Fiction* : « *Structuralist theory has a key role in the critical analysis of crime fiction, as it is a genre that is characterised by the way that it self-consciously advertises its own plot elements and narrative structures*³⁴. » Scaggs convoque le sémiologue et critique littéraire franco-bulgare Tsvetan

31 « Dysphorie », article consulté sur le site du Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL), [<http://www.cnrtl.fr/definition/dysphorie>], consulté le 02-02-2024.

32 DURKHEIM Émile, *Formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Presses universitaires de France, 1912, p. 591.

33 O'BRIEN Flann, *The Hard Life-An Exegesis of Squalor*, Londres, McGibbon & Kee, 1961.

34 SCAGGS John, *Crime Fiction*, op. cit., p. 2.

Todorov (1939-2017), qui, dans une des toutes premières analyses structuralistes du récit policier, identifie une dualité fondamentale. Selon lui, le polar contient deux histoires. La première consiste en l'histoire du crime et souvent du meurtre à proprement parler. La seconde qui en découle relate les péripéties de l'enquête autour du crime commis.

« À la base du roman à énigme on trouve une dualité, et c'est elle qui va nous guider pour le décrire. Ce roman ne contient pas une mais deux histoires : l'histoire du crime et l'histoire de l'enquête. [...] La première histoire, celle du crime, est terminée avant que ne commence la seconde (et le livre). [...] Cette seconde histoire, l'histoire de l'enquête, jouit donc d'un statut tout particulier. Ce n'est pas un hasard si elle est souvent racontée par un ami du détective, qui reconnaît explicitement qu'il est en train d'écrire un livre : elle consiste, en somme, à expliquer comment ce récit même peut avoir lieu, comment ce livre même a pu être écrit. La première histoire ignore entièrement le livre, c'est-à-dire qu'elle ne s'avoue jamais livresque [...]. En revanche, la seconde histoire est non seulement censée tenir compte de la réalité du livre mais elle est précisément l'histoire de ce livre même³⁵. »

Cette analyse et ces remarques sont cruciales pour comprendre comment le polar s'est transformé progressivement en genre révélateur ou vecteur diagnostic des dysfonctionnements sociaux au gré de narrations de plus en plus complexes et polyphoniques, dans une logique réflexive. Pour filer la métaphore policière de l'enquête, le critique littéraire ou le chercheur universitaire, repèrent les indices pointant vers des structures et autres chaînes chronologiques de cause à effet(s) afin de faire sens du présent et des textes produits par chaque époque.

Seul notre premier chapitre de contextualisation du genre, suivra un ordre strictement chronologique permettant d'établir les repères historiques et d'identifier les divers codes, normes, conventions caractérisant l'émergence du genre du roman policier. Lors des six chapitres suivants, nous nous intéresserons aux diverses modulations, combinaisons, reformulations de ces éléments génériques fondamentaux, comme autant de symptômes révélateurs du fait social.

Le second chapitre portera sur Flann O'Brien (1911-1966), de son vrai nom Brian O'Nolan – Brian Ó Nualláin en gaélique –, né à Strabane dans le comté de Tyrone, dans ce qui devait devenir l'Irlande du Nord en 1922, suite au traité anglo-irlandais de partition de l'île (1921). O'Brien est connu pour être un satiriste de talent. Polyglotte, il recycla le genre des autobiographies payannes gaéliques pour rédiger la singulière parodie *An Béal Bocht* (1941)³⁶, qui comporte déjà en creux une intrigue de meurtre et de châtement. Grand contempteur et parodiste de Joyce dans son premier roman *At Swim-Two-Birds*

³⁵ TODOROV Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 12.

³⁶ O'BRIEN Flann (NA GCOPALEEN Myles), *An Béal Bocht*, Dolmen Press, Dublin, 1941 (*The Poor Mouth*, trad. Patrick C. Power, New York, Viking, 1974).

(1939), O'Brien inscrit toujours, en filigrane de ses écrits, le motif de l'enquête, autour d'un meurtre, d'un manuscrit volé ou d'un pacte prométhéen. O'Brien, auteur typiquement irlandais, amène le récit policier à son point de reconfiguration et de réflexivité parodique maximal et ce, avant même que le genre n'atteigne sa maturité actuelle. On peut aller jusqu'à reprendre l'expression de « polar métaphysique » à Patricia Merivale et Susan Elizabeth Sweeney pour caractériser notamment *Le troisième policier*³⁷. Ce roman de même que la nouvelle « Deux en un » du même auteur, illustrent déjà la centralité du modèle du roman policier, qu'ils déconstruisent méthodiquement comme Keith Hopper le démontre³⁸, tout en le replaçant dans le contexte d'une Irlande à peine indépendante et d'une postmodernité naissante.

Le troisième chapitre est consacré à Benjamin Black, ce nom renvoie au pseudonyme initialement utilisé par John Banville³⁹ (né en 1945 à Wexford), quand il signait ses premiers romans noirs. John Banville est un monument vivant de la littérature *blanche* irlandaise contemporaine. Lauréat du Booker Prize pour *The Sea* en 2005, son œuvre *noire* permet d'interroger autant les codes que les esthétiques des différents registres littéraires. Banville reprend les conventions établies par Arthur Conan Doyle et les revisite dans sa série mettant en scène le médecin légiste, misanthrope et orphelin Quirke. Ce sont toutes les années 1950 avec leur kyrielle de scandales de mœurs – entre autres inceste, pédophilie, viols et violences de toutes sortes – impliquant notamment l'Église catholique et les notables de l'élite nationaliste, liée au Fianna Fáil d'Eamon de Valera, qui sont ici visées. C'est donc un polar historique ou d'époque adoptant une forme sérielle, que nous étudierons grâce à Black/Banville tout en questionnant le rapport que les genres littéraires entretiennent vis-à-vis d'une hiérarchie plus ou moins tacite des collections et projets littéraires. Ce faisant c'est la ligne de démarcation séparant culture élitiste et culture populaire que nous étudierons en en déconstruisant le caractère arbitraire, comme ont pu le démontrer nombre d'études, ces vingt dernières années⁴⁰.

37 MERIVALE Patricia et SWEENEY Elizabeth Susan (dir.), *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1999, p. 1 et 2, voir « *The metaphysical detective story is distinguished [...] by the profound questions it raises about narrative, interpretation, subjectivity, the nature of reality, and the limits of knowledge.* »

38 HOPPER Keith, *Flann O'Brien: A Portrait of the Artist as a Young Post-modernist*, Cork, Cork University Press, 2009, p. 221 et 222.

39 Banville décide curieusement de tuer ou du moins de laisser de côté son hétéronyme dédié Benjamin BLACK en 2021 lors de la publication de son roman *Snow*, Londres, Faber & Faber, 2021. Voir à cet égard l'article édifiant de Charles McGRATH, « With His New Mystery Novel, John Banville Kills Off a Pen Name », *New York Times*, 1^{er} octobre 2020, [https://www.nytimes.com/2020/10/01/books/john-banville-snow-benjamin-black.html], consulté le 02-02-2024.

40 Voir à cet égard : BESSON Anne, *Fictions médiatiques et récits de genre. Pour en finir avec le populaire?*, Nîmes, Lucie Éditions, coll. « Poétiques comparatistes », 2016, ou encore MIGOZZI Jacques, *Boulevards du populaire*, Presses universitaires Limoges, 2005. Je reviens du reste sur les liens problématiques aussi indissociables que disjonctifs entre structures classiques de la tragédie et format populaire dans un article récent. Voir ROBIN Thierry, « Permanence and Transgression of the Revenge Tragedy Motif in Stuart Neville's *The Twelve* (2009) – A Hauntological Reading of a Northern-Irish Thriller », *Imaginaires*, n° 23, Mikowski Sylvie, Galiné Marine et Canon-Roger Françoise (dir.), septembre 2021, Reims, p. 118-130.

Le quatrième chapitre est consacré à Eoin McNamee (né en 1961 à Kilkeel, dans le comté de Down, en Irlande du Nord). Ses écrits à la fois très documentés, factuels et ironiques, renouvèlent et enrichissent en profondeur le roman policier historique et celui plus hybride, hérité du nouveau journalisme, aussi connu sous le nom de *faction*. McNamee n'appartient déjà plus à la génération de Banville, il appartient à une ère où les taxons habituels réel/fiction, populaire/élitiste, réalité/représentation, mass-media et media de niche se dissolvent ou se confondent, à l'instar de son traitement labyrinthique et paranoïaque de la mort de Lady Diana dans son « roman » *12 :23 Paris. 31st August 1997*⁴¹. Lady Di en est elle-même quasiment absente, réduite au statut de pur moteur formel de l'intrigue, d'angle mort ou de *mème*⁴² désincarné (figure silencieuse, fantasma, proie atemporelle des paparazzi et des tabloïds), où culture populaire et trajectoire tragique digne des Atrides se télescopent.

Plus avant, nous explorerons comment l'écriture *noire* selon McNamee se rapporte au réel et étudierons les limites dont toute représentation souffre du fait de la nature symbolique partielle et partielle du langage. C'est l'Irlande du Nord qui servira alors principalement de terrain d'observation, depuis l'histoire du gang des bouchers de Shankill, à Belfast, jusqu'à l'assassinat du capitaine Robert Nairac, officier britannique infiltré dans l'IRA. L'aspect réflexif du style de McNamee, établissant des parallèles métafictionnels et transmédiaux avec le cinéma ou la photographie permettent de déconstruire les pseudo-évidences des discours idéologiques relayant l'idée de domination chez les protagonistes (notamment loyalistes) du conflit nord-irlandais. On notera que son style, qui puise toute sa force dans les faits réels – divers ou historiques –, trouve écho chez Banville, qui lui aussi depuis *The Book of Evidence* (1989) jusqu'à *Snow* (2020) travaille les représentations de meurtres réels, *Snow* reprenant la trame événementielle de l'assassinat du prêtre catholique Niall Molloy, dans le comté d'Offaly en 1985 tout comme *The Book of Evidence* reprend les éléments du meurtre de Bridie Gargan à Phoenix Park en 1982.

Le chapitre V, portera essentiellement, après un détour rapide par *The Twelve* (2009)⁴³ et *Collusion* (2010)⁴⁴ de Stuart Neville (né en 1972 à Armagh), sur la série Sean Duffy d'Adrian McKinty (né en 1968, à Belfast). Cette série de romans permet d'étudier le conflit nord-irlandais – en complément du chapitre IV – depuis le point de vue d'un membre de la police d'Irlande du Nord (RUC) : Sean Duffy. Duffy est un héros atypique, qui flirte avec la figure de l'antihéros. Il est d'origine catholique, cultivé, ancien étu-

41 MCNAMEE Eoin, *12:23, Paris. 31st August 1997*, Londres, Faber & Faber, 2007.

42 « *Mème* » au sens où Richard Dawkins l'entend. Voir cette définition de l'*Encyclopaedia Britannica* : « **meme**, unit of cultural information spread by imitation. The term meme (from the Greek *mimema*, meaning "imitated") was introduced in 1976 by British evolutionary biologist Richard Dawkins in his work *The Selfish Gene* ». « Meme », [<https://www.britannica.com/topic/meme>], consulté le 02-02-2024. Voir aussi DAWKINS Richard, *The Selfish Gene*, Oxford, Oxford University Press, 2016 (1976).

43 NEVILLE Stuart, *Collusion*, Londres, Vintage, 2010.

44 NEVILLE Stuart, *The Twelve*, Londres, Vintage Books, 2009 ; *Ghosts of Belfast*, New York, Soho Press, 2009.

diant en lettres, perdu au beau milieu d'une force encore très majoritairement protestante, masculine et rustique, au commissariat situé à la périphérie semi-rurale du grand Belfast, à Carrickfergus. McKinty reprend ici les codes du thriller en série mais en instillant çà et là de façon ironique, des notations témoignant des mutations sociales et anthropologiques observables en Irlande du Nord dès les années 1980, concernant par exemple l'identité raciale, religieuse ou la construction du genre – au sens sexué et non littéraire. McKinty éclaire en outre la mise en place d'une narration de la résolution du conflit nord-irlandais en 1998, car il place ses intrigues en amont de cet accord. Ses romans travaillent la géographie de Belfast à la manière d'une « rétroingénierie narrative » du conflit nord-irlandais. On notera malheureusement que cette résolution, toute provisoire et partielle qu'elle puisse s'avérer, est en partie interrogée depuis le 23 juin 2016 par le référendum en faveur du Brexit, entré finalement et douloureusement en vigueur dans la nuit du 31 janvier au 1^{er} février 2020 à minuit.

En outre, si la série Sean Duffy a su rencontrer un public d'aficionados, sa reprise et son dépassement du format des *Troubles trash* interroge, car ce n'est qu'avec les bestsellers *The Chain* (2019)⁴⁵ et *The Island* (2022)⁴⁶ que McKinty est parvenu à associer écriture et rentabilité financière. Auteur de fiction jeunesse (comme McNamee), de polars nord-irlandais et de thrillers diasporiques ou irlandais transnationaux situés à Brooklyn *via* sa trilogie Michael Forsythe, McKinty permet de mieux étudier les dialectiques mêlant ou opposant format populaire et succès commercial. Établi désormais à nouveau aux États-Unis après un long séjour de plus de douze ans à Melbourne, la trajectoire de McKinty est homologique quant au destin stéréotypique de nombre d'Irlandais acculés à l'exil par la misère. Aux antipodes d'un Brian McGilloway (né en 1974 à Londonderry) solidement ancré entre Derry et Lifford par l'entremise de sa série Benedict Devlin, McKinty et Neville permettent d'étudier le dépassement ou contournement des stéréotypes identitaires dans un contexte où la fiction sert aussi à une forme de réconciliation intercommunautaire. En outre, McKinty permet de mieux comprendre comment les *Troubles* en Irlande du Nord ont à la fois été une limite (avant les accords de paix de 1998) puis un moteur de la production de romans policier originaux en Irlande, au nord comme au sud.

Notre sixième chapitre porte sur l'autrice Tana French (née en 1973, à Burlington, Vermont, USA). Sa série autour de la brigade criminelle fictive de la Dublin Murder Squad (DMS) brouille les frontières entre roman procédural et littérature psychologique. Ses romans méandreux au rythme lent illustré par de longues scènes d'interrogatoire s'articulent autour de moments de bascule, véritables épiphanies où le narrateur/la narratrice revisitent un passé obsédant, lancinant. Au-delà de cette veine procédurale minutieuse, les romans de French, depuis ses débuts avec *In The Woods* en

45 MCKINTY Adrian, *The Chain*, Londres, Orion, 2019.

46 MCKINTY Adrian, *The Island*, Londres, Orion, 2022.

2007, décrivent en détail la société irlandaise contemporaine en s'attardant notamment sur les liens familiaux et les espaces fermés – de la *Big House* irlandaise jusqu'à l'école ou encore la villa perdue au milieu d'un lotissement fantôme victime de la crise immobilière de 2008. On décèle, chez French, *via* le prisme original de narrateurs différents pour chaque roman, des points de vue complémentaires, souvent antagonistes, décrivant la férocité de la société de marché capitaliste contemporaine. Mais au-delà de cette lecture culturelle et ponctuelle, on trouve en French une digne héritière de la tradition gothique irlandaise inaugurée par Charles Robert Maturin, Joseph Sheridan Le Fanu ou Bram Stoker tant elle mêle des éléments de décor traditionnellement gothiques voire fantastiques avec des éléments contemporains d'une société irlandaise aussi matérialistes que dématérialisée, virtualisée, éclatée par un consumérisme aussi mondialisé qu'individualiste.

Enfin, notre septième et dernier chapitre, porte sur Liz Nugent, née en 1967 à Dublin. Autrice de cinq romans noirs où les liens familiaux sont dissequés. *Unravelling Oliver* (2014), *Lying in Wait* (2016), *Skin Deep* (2018), *Our Little Cruelties* (2020), *Strange Sally Diamond* (2023). Ceux-ci traitent, d'une part, des thèmes atemporels du mensonge, du crime et du châtement. D'autre part, Nugent explore les « boîtes noires » plus ou moins accessibles de l'écriture des règles de vie en commun en Irlande depuis les années 1940 jusqu'au début des années 2020. Son œuvre permet précisément d'étudier l'évolution législative et constitutionnelle du pays, reflétant notamment l'émancipation progressive des femmes, et les implications afférentes, concernant le mariage et la législation sur le divorce ainsi que l'avortement. Ses livres qui traitent aussi du trauma et du thème de la différence incluent des personnages complexes issus des minorités de tous types (genre, neurodivergent, ethnique), retraçant leur parcours depuis leur petite enfance. Tous ces auteurs et autrices irlandais établissent des ponts entre genres et medium ou discipline de création. O'Brien était journaliste et éditorialiste, tout comme Banville pour le *Irish Times*, McNamee et McKinty sont auteurs de littérature jeunesse. Liz Nugent a travaillé comme scénariste pour les chaînes de télévision irlandaises TG4 et RTE, pour des séries comme *Fair City* ou des dessins animés gaélophones. Tana French est aussi comédienne de théâtre. Brian McGilloway, en sus d'écrire des romans noirs, enseigne la littérature au Holy Cross College de Strabane. Stuart Neville est aussi musicien, guitariste et chanteur d'un groupe composé exclusivement d'auteurs et autrices de romans noirs⁴⁷. Plus que jamais, l'écriture du roman policier en Irlande est portée par des écrivains dont l'activité artistique se décline de façon multiple, multigénérique, quand elle n'est pas interdisciplinaire voire intermédiaire.

Ces sept auteurs – et d'autres encore abordés plus à la marge – permettent de vérifier la pertinence du concept postmoderne de décanonisation pour expliquer le gommage progressif de la hiérarchie des genres en littérature, autrement dit ici, entre polar ou roman noir et littérature classique

⁴⁷ Voir [<https://funlovincrimewriters.com/about/>], consulté le 02-02-2024.

dite « blanche ». On peut établir d'emblée que ce distingo tend à révéler de plus en plus son arrogante ineptie, comme l'analyse French dans cet entretien donné à la revue en ligne *Gawker* :

« I've never been much for the artificial divide between "literary" fiction and "genre" fiction. You still occasionally get the tired old clichés about genre fiction being badly written and full of one-dimensional characters, and literary fiction being plotless and meandering, but that's more and more obviously silliness⁴⁸. »

Car l'émergence du polar irlandais depuis vingt-cinq ans ne peut se comprendre aussi et surtout que par un autre phénomène qui s'est accentué en Occident depuis les années 1960 et 1970 : celui du nivellement relatif, que d'aucuns qualifieront de postmoderne, de toutes les classifications hiérarchiques habituelles concernant le domaine artistique, et ce, quelles que soient les catégories concernées. L'un des grands vulgarisateurs et diffuseurs de la pensée postmoderne, l'universitaire égypto-américain Ihab Hassan (1925-2015) fournit une définition simple, et inspirée par la pensée de Lyotard, de ce qu'il appelle par ailleurs la « décanonisation » :

*« **Decanonization** [sic]. In the largest sense, this applies to all canons, all conventions of authority. We are witnessing, Lyotard argues again, a massive "delegitimation" of the mastercodes in society, a desuetude of the metanarratives, favoring instead "les petites histoires", which preserve the heterogeneity of language games. Thus, from the "death of god" to the "death of the author" and "death of the father", from the derision of authority to revision of the curriculum, we decanonize culture, demystify knowledge, deconstruct the languages of power, desire, deceit. Derision and revision are versions of subversion, of which the most baleful example is the rampant terrorism of our time. But "subversion" may take other, more benevolent, forms such as minority movements or the feminization of culture, which also require decanonization⁴⁹. »*

Cette citation d'Ihab Hassan, penseur de la postmodernité, permet de penser les mutations formelles à l'œuvre dans le roman policier irlandais contemporain, qui ne se comprend pleinement qu'en ayant aussi recours aux concepts postmodernes d'hybridation, d'ironie réflexive métafictionnelle, comme en témoigne notamment la fiction d'Eoin McNamee.

Matthieu Letourneux reprend cette notion d'hybridation dans son ouvrage récent intitulé *Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture*

48 DEAN Michelle, « What Takes A Mystery Novel To Another Level? A Q&A With Tana French », *The Gawker of Books*, 9 mars 2014, [<http://review.gawker.com/what-takes-a-mystery-novel-to-another-level-a-q-a-with-1629500294>], consulté le 02-02-2024.

49 HASSAN Ihab, « Pluralism in Postmodern Perspective », *Critical Inquiry*, vol. 12, n° 3, printemps 1986, p. 503-520. La citation se trouve p. 505. Le même article a été publié dans différents livres. Cette citation cruciale se retrouve ainsi dans : HASSAN Ihab, « Pluralism in Postmodern Perspective », in Matei CALINESCU et Douwe FOKKEMA (dir.), *Exploring Postmodernism*, Amsterdam/Philadelphia, Utrecht Publications in General and Comparative Literature/John Benjamins Publishing Company, 1990, p. 19.

médiatique (2017) en la recoupant avec le concept de plus en plus protéiforme de culture populaire (désormais souvent sérielle, à la manière de la figure récurrente du détective, de l'enquêteur ou de l'inspecteur de police) :

« Face au genre, il existe un grand nombre de pratiques dialogiques : simples variations astucieuses des recettes sérielles, hybridations transgénériques, transpositions, appropriations subjectives, déconstructions parodiques ou critiques, détournements *camp*, pastiches postmodernes, réarticulations sous-culturelles, renversements contre-culturels... tous ces procédés mettent en jeu le va-et-vient de l'écart critique et de la relation à une norme et une encyclopédie⁵⁰. »

En guise de conclusion à cette introduction, nous reprendrons à notre compte la formule d'Edward Said – indirectement borgésienne – centrale et fondatrice pour comprendre notre étude : « *Texts are not finished objects*⁵¹. » Ainsi, les textes ne sont pas des objets finis, nous dit Said, ou, si nous voulons le reformuler en termes herméneutiques : les livres sont des objets donnant accès à l'infini : l'infinité des lectures et interprétations mais aussi l'infinie intrication du réel et de ses représentations. On discerne ici un autre puissant écho, cette fois à la pensée de Roland Barthes, pour qui la littérature est toujours une « réponse à celui qui la consomme et cependant toujours question à la nature, réponse qui interroge et question qui répond⁵² ». On ne trouverait nulle part ailleurs meilleure définition de l'enquête sans fin marquée par le roman policier contemporain, objet problématique, polymorphe, mutant, dans une Irlande dont l'histoire récente demeure à évaluer. Pour ce faire, nous utiliserons pour aborder notre corpus des éléments de narratologie et de stylistique classiques ainsi que les apports théoriques de la réflexion sur la postmodernité, parmi lesquels la déconstruction derridéenne et le concept de métafiction.

Nous aurons ponctuellement recours à la pensée d'auteurs récents ou contemporains comme Michel Foucault, Erving Goffman, Jacques Derrida, David Lodge, Richard Kearney, Edward Said, Ihab Hassan, Susan Sontag, Sigmund Freud, Tsvetan Todorov, Declan Kiberd mais aussi d'auteurs classiques comme Aristote, Pascal, Hobbes ou Nietzsche... dans une optique interdisciplinaire voire transdisciplinaire, rappelant la logique des études culturelles, sans pour autant nous y restreindre ou limiter.

Notre but sera donc de questionner les mythologies et autres narrations informant le réel et structurant l'idée de domination⁵³, comme Edward Said l'explique dans *Culture and Imperialism* :

50 LETOURNEUX Matthieu, *Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture médiatique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2017, p. 284 et 285.

51 SAID Edward, *Culture and Imperialism*, *op. cit.*, p. 312.

52 BARTHES Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 208.

53 Voir SAID Edward, EAGLETON Terry et JAMESON Fredric (dir.), *Nationalisme, colonialisme et littérature, Nationalism, (Colonialism, and Literature. Yeats and Decolonization*, 1988), trad.

« *The **appropriation of history**, the historicization of the past, the narrativization of society, all of which give the novel its force, include the accumulation and differentiation of social space, space to be used for social purposes*⁵⁴. »

Cette appropriation de l'histoire ne peut se faire que par la forme ainsi qu'à travers des récits motivés par des événements et des réalités sociales, plus ou moins traumatisantes ou douloureuses, voire tragiques. Le décryptage du roman policier irlandais contemporain mobilise, comme nous allons le voir, autant une identification des mutations culturelles en cours qu'une approche formelle d'herméneutique des textes tour à tour symptômes et vecteurs, disséminateurs du changement social. L'enquête universitaire aura donc autant à cœur d'identifier les stratégies, tropes et codes narratifs que leur contexte social d'élaboration.

Sylviane Troadec, Ginette Emprin, Pierre Lurbe et Jacqueline Genet, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 1994.

54 SAID Edward, *Culture and Imperialism*, *op. cit.*, p. 93, je souligne.