



RÉPUBLIQUE ALGÉRIENNE DÉMOCRATIQUE ET POPULAIRE

MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR

ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

UNIVERSITÉ LARBI BEN M'HIDI (OUM EL BOUAGHI)

FACULTÉ DES LETTRES ET DES LANGUES

DÉPARTEMENT DE FRANÇAIS

Thèse de doctorat en littérature francophone

**ALGER DANS LE ROMAN POLICIER ALGÉRIEN :  
UNE LECTURE GÉOCRITIQUE**

Présentée par Issam BOULKSIBAT

Sous la direction du Pr Saïd SAÏDI

Composition du jury

Dr Adel LALAOU	Université Larbi Ben M'hidi (O.E.B)	Président
Pr Saïd SAÏDI	Université Hadj Lakhdar (Batna)	Rapporteur
Dr Nardjas ZEGHIB	Université Larbi Ben M'hidi (O.E.B)	Examinatrice
Dr Karim BOULAHBAL	Université Larbi Ben M'hidi (O.E.B)	Examineur
Dr Soumeya MERAD	ENS Assia Djebar (Constantine)	Examinatrice
Dr Mounir DAKHIA	Université Mohamed Khider (Biskra)	Examineur

Année universitaire 2021-2022



*À Hanane, pour tout ce qu'elle a donné et ce qu'elle donne encore ;*

*À Malak et Maya, mes deux anges ;*

*À mes sœurs et mes frères pour leur soutien ;*

*À ma belle-famille, ma seconde famille ;*

*À Kais & Osman, à Nouri ;*

*À Si Mohamed et Farida qui reposent pas loin ;*

*À Kamel qui n'est jamais vraiment parti...*

*« Conversion, software version 7.0*

*Looking at life through the eyes of a tire hub*

*Eating seeds as a pastime activity*

*The toxicity of our city, of our city »*

*(System of a Down, Toxicity)*

*Je tiens à exprimer ma plus sincère gratitude à mon directeur de thèse, le Pr Saïd Saïdi, pour son sens de l'écoute, ses commentaires constructifs et ses encouragements soutenus tout au long de cette recherche.*

*Je tiens spécialement à rendre grâce au Pr Nedjma Benachour, qui, non seulement, a été à l'origine de mon inscription à ce cursus et a encadré mon mémoire de master, mais a continué à me prodiguer de précieux conseils pour mener à bien ce troisième cycle universitaire dont cette thèse est l'accomplissement.*

*Je souhaite remercier le Pr Abdelhak Nemmouchi et tous les membres du comité de formation doctorale, ainsi que le personnel pédagogique et administratif de la faculté des lettres et des langues de l'université Larbi Ben M'hidi, pour leur disponibilité sans faille.*

*Je souhaite aussi remercier tous ceux qui, de près ou de loin, ont contribué à l'élaboration de ce travail.*

*Enfin, je suis reconnaissant envers tous mes enseignants à l'université Mentouri pour tout ce qu'ils m'ont appris. Je ne pourrais pas avoir fait cela sans eux.*

## **Note liminaire**

La présente thèse a été rédigée selon les normes APA (7<sup>e</sup> édition).

Outre la présentation claire et concise des références utilisées, nous avons surtout considéré le désencombrement appréciable que ce style autorise en bas de page – les sources sont citées dans le corps du texte –, ce qui laisse de l'espace pour accueillir tout ce qui peut casser le rythme de l'écrit ou induire une digression malvenue.

Nous espérons que ce choix permettra une lecture aisée et un accès rapide aux données bibliographiques.

## SOMMAIRE

<b>INTRODUCTION</b> .....	7
<b>CHAPITRE I/ VILLE ET ROMAN POLICIER</b> .....	14
<b>CHAPITRE II/ GÉOCRITIQUE</b> .....	48
<b>Chapitre III/ EXTRANÉITÉ</b> .....	83
<b>Chapitre IV/ FAMILIARITÉ</b> .....	119
<b>Chapitre V/ INTIMITÉ</b> .....	156
<b>CONCLUSION</b> .....	192

## INTRODUCTION

*« On n'en finit jamais avec l'espace. On ne parle jamais que de lui et en lui. Jamais on ne le quitte. Pour aller où, je vous demande. » (Michel Serres. Esthétiques sur Carpaccio)*

### *Sujet*

L'espace est partout. La tournure est triviale, voire pléonastique. L'espace est partout et « on n'en finit jamais avec [lui], atteste Serres, on ne parle jamais que de lui et en lui » (1975, p. 85). Dans le champ littéraire, cette omniprésence est surtout palpable depuis l'émergence du *spatial turn* (tournant spatial)<sup>1</sup> à la fin des années quatre-vingt, période à partir de laquelle une plus grande attention a été accordée à l'espace, qui ne s'est désormais plus résumé à « une fonction de scène anodine sur laquelle se déploie le destin des personnages », mais s'est imposé comme « enjeu diégétique, substance génératrice, agent structurant et vecteur signifiant » (Ziethen, 2013, p. 4).

Au rang des approches nouvelles de la spatialité littéraire, figure en bonne place la géocritique que nous pourrions sommairement présenter comme l'étude de la manière dont la représentation des espaces humains est influencée par la géographie, l'Histoire, la politique et les pratiques sociales. La méthode élaborée par Bertrand Westphal nous a d'emblée intéressé, étant donné qu'elle propose des outils opérationnels lui procurant, du moins *en théorie*, un potentiel d'applicabilité prometteur : la multifocalisation, qui vise à constituer une vision plurielle se situant à la croisée de représentations distinctes, la polysensorialité, qui, en fixant l'attention sur les autres sens (odorat, ouïe, goût et toucher), remet en cause la primauté du regard et permet d'appréhender l'espace dans toute son hétérogénéité, la stratigraphie, soit l'examen de l'impact du temps sur la perception de l'espace, qui est doté d'une épaisseur historique, et l'intertextualité, la représentation d'un lieu ne se concevant pas seulement par rapport à la réalité, mais obéissant aussi à des référents textuels et/ou visuels.

---

<sup>1</sup> Défini dans la section II.1.

Là résidait notre première motivation, à savoir proposer une lecture géocritique *assumée*<sup>1</sup> d'un corpus littéraire *francophone* – en conformité avec notre spécialité –, d'autant plus qu'à l'heure d'opter pour un sujet de recherche<sup>2</sup>, il n'y avait au niveau national qu'une seule thèse<sup>3</sup> se revendiquant ouvertement de la démarche westphalienne. Défricher un terrain peu connu représentait donc pour nous un premier défi.

Cette même visée exploratoire a prévalu dans le choix de notre corpus d'étude, qui appartient au *roman policier algérien*. En effet, celui-ci découle de l'intérêt que nous portons à la paralittérature<sup>4</sup> et au roman policier en particulier, lequel a été relativement marginalisé par la recherche académique. Il s'agissait donc pour nous de faire (re)découvrir un genre quelque peu *snobé* par l'*élite* universitaire et qui, à nos yeux, méritait davantage de considération. Un second défi à relever.

C'est de la combinaison de la perspective théorique et du genre romanesque retenus qu'est *concrètement* né le sujet de notre thèse. D'un côté, la géocritique se préoccupe préférentiellement de la *ville*, espace de prédilection dont l'analyse doit être multifocale, soit s'appuyer sur différents regards, internes et externes, portés sur lui, et de l'autre, seule Alger remplit ce critère, en ce qu'elle est tout autant représentée dans des textes policiers d'auteurs algériens que français. Il était donc naturel que la capitale algérienne constitue le point focal de notre recherche, et que, comme de juste, son nom figure en premier dans l'intitulé de la présente thèse, *Alger dans le roman policier algérien : une lecture géocritique*.

---

<sup>1</sup> Option qui s'est traduite par la mention de l'approche dans l'intitulé de notre thèse.

<sup>2</sup> En 2017.

<sup>3</sup> *La plaine du Chélif en textes, mémoires et didactique : 1840-2006* d'El djamhouria Slimani Aït Saada (2008).

<sup>4</sup> Nous avons consacré notre mémoire de master à la dystopie de Boualem Sansal, *2084 : la fin du monde*.

De manière générale, le roman policier peut être défini comme une fiction construite autour d'un crime à résoudre. Il comporte trois grandes catégories : le roman policier classique (ou roman à énigme) dans lequel l'intrigue est basée sur une enquête policière, le roman noir (le plus souvent appelé *polar*), inscrit dans une réalité sociale précise et porteur d'un discours critique, voire contestataire, et enfin le roman à suspense (*thriller*), soit le récit d'une traque, d'un engrenage fatal dont la principale caractéristique est de tenir le lecteur en haleine jusqu'au dénouement final.

Historiquement, le développement de la littérature policière est intimement lié à celui de l'urbanisation, en ce sens que ce sont les aspects négatifs qui accompagnent celle-ci, à l'image de la pauvreté, du chômage et de la surpopulation, qui engendrent le crime. La ville est ainsi une composante incontournable du roman policier, et y occupe même, dans le cas du polar, une place centrale. Il en est naturellement de même pour le roman policier algérien, la plupart des intrigues se situant en milieu urbain, principalement à Alger.

En envisageant sous l'angle géocritique la manière dont cette ville est perçue dans un ensemble de romans policiers, nous avons formulé un certain nombre de questions lesquelles tournent autour de trois axes :

- Jusqu'à quel point le fait d'être *familier* d'un espace en influence-t-il la perception ? En quoi l'Alger des auteurs autochtones diffère-t-il de celui des auteurs français ? Ces derniers sont-ils plus sensibles à certains aspects spatio-culturels que leurs pairs algériens ?
- La représentation de l'espace étant inévitablement médiatisée par d'autres textes, voire des œuvres graphiques ou cinématographiques, quelle est la part d'intertextualité « spatiale » dans ces romans ? Quel est le degré de conformité de l'espace représenté à celui réel ? Les auteurs de romans policiers algériens ont-ils strictement respecté les contraintes architextuelles liées au genre en ce qui a trait à l'image de

la ville, et particulièrement à l'opposition entre l'intérieur et l'extérieur, la lumière et l'obscurité, le centre et la périphérie, les hauteurs et les bas quartiers ?

- Quelle est la part du stéréotype dans les œuvres des écrivains étrangers ? Celle-ci est-elle inversement proportionnelle au degré de familiarité avec l'espace regardé ? Existe-t-il des invariants en matière de représentation de la ville chez les auteurs appartenant à un même ensemble *ethnique* ou culturel ? Existe-t-il des stéréotypes *locaux* reproduits dans les œuvres des auteurs *algérois* à l'encontre des non-natifs de la Capitale ?

### *Corpus*

L'essentiel des études universitaires consacrées au roman policier algérien ayant concerné les décennies soixante-dix, quatre-vingt et surtout quatre-vingt-dix, avec le succès considérable des polars de Yasmina Khadra, nous avons estimé qu'il était plus opportun de nous concentrer sur les œuvres d'auteurs ayant (relativement) moins de visibilité, mais qui, chacun à sa manière, ont apporté leur pierre à l'édifice en construction qu'est cet ensemble, il est vrai, des plus hétéroclites. Il convient également d'indiquer que cette quête coïncide avec l'aspiration de Westphal à promouvoir les voix des minorités en examinant le regard qu'ils portent sur leur propre culture.

En soumettant les romans policiers *algérois* recensés par nos soins à l'exigence de multifocalisation, nous en avons dégagé neuf émanant d'écrivains se plaçant à différentes distances – au sens physique mais aussi culturel – de l'espace observé : *La guerre est une ruse* de Frédéric Paulin (2018) et *Telstar* de Stéphane Keller (2019), deux auteurs qui, *a priori*, n'ont jamais séjourné en Algérie, *Un crime en Algérie* d'André Allemand (2001), chargé de mission à l'ambassade de France en Algérie au lendemain de l'Indépendance, *Un baiser sans moustache* de Catherine Simon (1998),

envoyée spéciale du *Monde* en Algérie dans les années 1993-1994, *Le Passeport* du « beur » Azouz Begag (2000) et *Alger la Noire* du « pied noir » Maurice Attia (2006), dont il nous a paru intéressant d'étudier la perception de l'espace algérois, et enfin *Au nom du Fils* d'Abel Charef (1998), *L'Étrangleur d'Alger* d'Azdine (2011) et *1994* d'Adlène Meddi (2017), tous trois auteurs *du cru* – le premier est issu d'une ville proche d'Alger mais y a longtemps travaillé, le deuxième est un enfant de la Casbah établi en France, et le troisième est un natif de la banlieue *est* de la Capitale et y vit toujours.

### ***Méthodologie***

Sur le plan méthodologique, nous avons tenu compte de la taxinomie de Westphal, lequel a défini trois types de focalisations : *exogène*, propre à l'observateur étranger, *allogène*, qui dénote une certaine proximité avec l'espace regardé, et *endogène*, qui est celle de l'écrivain autochtone. De ce fait, nous avons structuré l'analyse textuelle des neuf romans constituant le corpus d'étude en trois chapitres, nommés d'après le rapport entretenu par leurs auteurs avec Alger : *Extranéité* (Paulin, Keller et Allemand), *familiarité* (Begag, Simon et Attia) et *Intimité* (Charef, Azdine et Meddi)<sup>1</sup>.

Par ailleurs, il nous a paru nécessaire d'introduire notre thèse par un chapitre relatif au lien étroit qui unit la ville au roman policier et à l'image de celle-ci dans le polar *occidental* et *algérien*. Un autre chapitre liminaire a été consacré à une lecture de *La géocritique : réel, fiction, espace* de Bertrand Westphal, ouvrage fondateur de la discipline, manière, ainsi que mentionné *supra*, d'apporter notre contribution à la

---

<sup>1</sup> Remarquons qu'ici, Allemand et Begag sont interchangeable. Néanmoins, nous avons préféré mettre le Français dans le premier groupe d'auteurs, en dépit des séjours qu'il a effectués en Algérie, alors que Begag, qui n'y a jamais vraiment vécu, ne peut être complètement détaché de la culture du pays d'origine de ses parents (plus d'explications sont fournies dans les sections II.3, III.3 et IV.1).

diffusion d'une approche qui, à notre sens, offre des perspectives intéressantes à la recherche universitaire nationale dans le domaine littéraire.

Enfin, nous avons mis en annexe notre inventaire des romans policiers algériens publiés entre 1966<sup>1</sup> et 2022, assorti de quelques remarques relatives aux critères définitoires de ce corpus et aux autres formes de récits policiers (nouvelles et bande dessinée). Nous y avons adjoint l'entretien que nous a accordé Réda Belhadjoudja (Hakim Laâlam), auteur, en 1993, de la première recherche académique sur le thème du roman policier algérien, ainsi qu'une présentation de notre corpus d'étude.

---

<sup>1</sup> Année de la parution du premier polar *spatialement* ancré en Algérie, et dont l'auteur n'est autre que Frédéric Dard (voir annexe A).

## **CHAPITRE I : VILLE ET ROMAN POLICIER**

*« Si l'on veut mesurer l'intérêt du polar à sa façon de bâtir des images de la ville, on peut donc conclure sans paradoxe excessif que sa défaite est sa victoire. » (Jean-Noël Blanc. Polarville : images de la ville dans le roman policier)*

## I.1. Metropolice

Si, comme l'affirme Pike, « depuis l'existence de la littérature, il a toujours été question de villes en littérature » (cité dans Horvath, 2007, p. 14), celles-ci ne se sont imposées en tant qu'éléments incontournables du roman qu'à partir du XIX<sup>e</sup> siècle et de la naissance du genre policier grâce à « un coup de génie » d'Edgar Allan Poe, qui a pu en réunir, dans sa nouvelle *Double assassinat dans la rue Morgue* (1841), « les trois composantes fondamentales [...] le criminel, la victime, le détective [...] produits d'une manière contingente par l'évolution de la société » (Boileau & Narcejac, 1975, p. 7).

C'est que la ville est le théâtre par excellence de cette évolution, car à travers ce mot (d'origine médiévale<sup>1</sup>), note Kerbrat, se laissent en filigrane entendre trois synonymes approximatifs, dont deux d'origine latine, *civitas*, « puisqu'une grande ville peut se dire "cité", et que les habitants d'une ville sont des "citadins" », et *urbs*, qui désigne la ville ceinte, les citoyens formant donc la population « urbaine » (1995, p. V)<sup>2</sup>. Le troisième quasi-synonyme, qui nous intéresse particulièrement ici, est grec. À l'origine équivalent de *urbs*, puis de *civitas*, le mot *polis* a successivement pris le sens de « gouvernement, organisation », puis, vers 1584, d'« ensemble des règles imposées aux citoyens afin de faire régner l'ordre et la sécurité », et enfin, à partir de 1684, d'« ensemble d'organes et d'institutions assurant le maintien et le rétablissement de l'ordre public [...] et permettant de réprimer les infractions » (Robert, 2014b). Ville et police ont donc en commun la même racine, et ce n'est pas un hasard si nombre d'historiens de la littérature fondent l'histoire de la *polis* et du proto-policier beaucoup plus loin dans le temps.

---

<sup>1</sup> Selon le Robert, le mot « ville » est apparu vers 1080. Il est dérivé du latin *villa*, qui signifie « ferme », « maison de campagne » (2014a).

<sup>2</sup> Calvet évoque un « fait social, le peuple » pour *civitas*, et un « fait architectural, l'habitat » pour *urbs* (2021, p. 341).

Selon les exégètes, la ville apparaît déjà dans les textes bibliques : « Babylone et Jérusalem sont des lieux de perdition, car on y trouve “des maisons de prostitution à l’entrée de chaque chemin, des hauts lieux dans toutes les places” (Ezechiel, 16, 31 à 34). » (Bailly, 1977, p. 128). Faut-il aussi rappeler la place particulière qu’occupe Médine dans l’islam, car c’est l’émigration vers *Al Madina* du prophète Mohamed et de ses partisans (l’Hégire), en 622, qui marque le début du calendrier musulman. À partir de là, la ville sera considérée comme « un espace sacré et [...] devient la base socio-politique de l’islam des origines » (Bouali, s. d.).

Il en est de même pour le genre policier, décelé, indique Reuter, dès « certains passages de la Bible (par exemple, lorsque Daniel démasque les prêtres du dieu Bêl) » (1997, p. 11), passages d’« une noirceur indicible, qui ont fait parfois dire d’elle qu’il s’agissait du plus terrible roman noir écrit » (Martin, 2000, p. 6).

Dans cette même veine, Langone rappelle que « certains chercheurs considèrent même la *sūrat Yūsuf* (sourate de Joseph) du Coran comme le premier texte arabe policier avant la lettre » (2020, pp. 215-216), et évoque la *policarité* de « la très célèbre histoire des trois pommes contée dans *Les Mille et Une Nuits* ainsi que quelques *maqāmāt* et la littérature d’*adab* » (Langone, 2020, p. 216). Pour Ghosn et Tadié,

ces textes partagent avec le récit criminel contemporain des traits importants, comme la focalisation sur le crime et le châtement, la présence de malfaiteurs, de juges et de témoins, ou celle d’indices qu’il faut déchiffrer et interpréter ; ils posent comme lui des questions fondamentales sur le crime et la criminalité, la capacité de la justice à distinguer les coupables des innocents et, plus généralement, les moyens de faire émerger la vérité au grand jour. (2021, p. 3)

Cela fait écho à l’affirmation de Hoveyda selon laquelle les origines du genre se trouvent, entre autres, « dans les vieilles légendes des bédouins arabes » (1965,

p. 13), ainsi qu'à celle de Reuter, qui cite *Zadig* de Voltaire, inspiré des mêmes *Mille et une nuits*, comme une forme embryonnaire du roman policier (1997, p. 11).

Le même auteur souligne également l'apport du genre théâtral à l'avènement du roman policier, avec des œuvres comme *Œdipe-Roi* de Sophocle et *Hamlet* de Shakespeare (Reuter, 1997, p. 11). Dans ce contexte, Ionesco fait dire à Choubert, principal personnage de la pièce *Victimes du devoir* (créée en 1953) :

Toutes les pièces qui ont été écrites, depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours, n'ont jamais été que policières. Le théâtre n'a jamais été que réaliste et policier. Toute pièce est une enquête menée à bonne fin. Il y a une énigme, qui nous est révélée à la dernière scène. Quelquefois, avant. On cherche, on trouve. Autant tout révéler dès le début». (2000/2018, *Victimes du devoir* : pseudo-drame)

Ville et proto-policier remontent donc à des temps lointains, mais il faut attendre le XIX<sup>e</sup> siècle pour voir les liens entre les deux peu à peu se tisser, pour finir par inextricablement s'enchevêtrer. En effet, c'est au milieu de ce siècle, ainsi que nous l'apprennent Lacassin (1974), Boileau et Narcejac (1975), Dubois (1992), Reuter (1997), Lits (1999) et Fondanèche (2000), que cette forme littéraire est née sous la plume de Poe qui publie, entre 1841 et 1844, trois nouvelles : *Double assassinat dans la rue Morgue*<sup>1</sup> citée *supra*, *Le Mystère de Marie Roget*<sup>2</sup> et *La Lettre volée*<sup>3</sup>, lesquelles furent traduites en France dès 1846, puis retraduites par Charles Baudelaire en 1855 (Reuter, 1997, p. 8)<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> *The Murders in the Rue Morgue*, en 1841, puis dans sa version définitive en 1845 (Fondanèche, 2000, p. 12).

<sup>2</sup> *The Mystery of Marie Roget: A Sequel to The Murders in the Rue Morgue* (1842 puis 1845) (Fondanèche, 2000, p. 12).

<sup>3</sup> *The Purloined Letter – La Lettre volée* – (1844 puis 1845) (Fondanèche, 2000, p. 12).

<sup>4</sup> Eisenzweig souligne cependant que « la notion d'un genre littéraire policier, loin d'être évidente, enracinée, "naturelle", constitue un phénomène historique et culturel extrêmement fragile » (1983,

Indice d'importance, le titre de la première nouvelle comporte le nom d'une rue (fictive) de Paris, ville qui constitue le cadre exclusif de la trilogie du chevalier Auguste Dupin, et que le poète américain découvre à travers les *Mémoires* « lourdement romancés » de Vidocq, traduits en anglais l'année même de leur parution (1828), et lesquels, selon Lacassin, « introdui[sirent] dans l'espace littéraire un personnage nouveau qui fera fortune sous ses variations : policier, détective, justicier » (1974, p. 15). L'ancien bagnard devenu chef de la Sûreté est d'ailleurs nommément cité dans *Double assassinat dans la rue Morgue*.

C'est que la ville se retrouve très rapidement au cœur des courants littéraires traversant ce siècle – qu'il s'agisse de littérature « classique » ou « populaire »<sup>1</sup> –, où « chaque écrivain [...] contracte avec [elle] une relation spécifique, résultant à la fois d'une thématique constituée, d'une conscience naissante d'appartenance au milieu urbain et d'une appropriation personnelle » (Duchet, 1994, p. 1), et avec le romantisme, puis le réalisme et le naturalisme, celle-ci « devient un espace, non plus implicite, mais décrit avec minutie. Elle n'est plus seulement le théâtre des événements et des antagonismes individuels ou sociétaux, elle y prend une part active », écrit Bailly (1977, p. 129), qui fait remarquer que « le roman policier [est] également presque toujours un roman de la ville et la criminalité urbaine devient l'un des mythes de notre temps » (1977, p. 30).

Popovic observe que « l'évolution des formes littéraires, tout comme celle du système générique, semble épouser l'évolution de l'organisation urbaine », et va jusqu'à se demander si « les vaincus de l'histoire littéraire (le roman symboliste, le

---

p. 7), fragilité essentiellement due à la quasi-impossibilité de définir de manière stricte le genre, ce qui fait dire à l'auteur que « l'histoire du roman policier pourrait bien n'être, après tout, que celle d'une perception » (1983, p. 8).

<sup>1</sup> À l'image du roman-feuilleton d'Eugène Sue, Paul Féval, etc. Bien que la frontière entre les deux s'avère quelquefois mince, comme dans le cas de Balzac ou encore Dumas père.

roman maritime) [n'] ont [pas] échoué faute d'avoir gagné la ville à leur cause ? » (1988, p. 119).

Riquois, de son côté, souligne que « lorsque le genre romanesque s'est diversifié, au XIXe siècle, [les] relations entre la ville et le roman se sont prolongées et ont abouti à une véritable utilisation de l'espace urbain. Le roman policier naissant s'en est emparé et la ville est devenue un élément indissociable d'une partie de ce genre » (2012, p. 569). « La ville, oui, répondent Boileau et Narcejac, mais précisons encore : la ville industrielle, avec son cortège de miséreux, de déracinés, prêts à devenir des hommes de main. » (1975, p. 14). Certes, « il y a toujours eu des cours des miracles, des "milieux", des pègres », mais « le prodigieux développement du commerce et de l'industrie aura pour résultat [...] de fournir des troupes de gueux à des gens sans scrupules. Les Thénardier vont foisonner, et pas seulement dans les taudis » (Boileau & Narcejac, 1975, pp. 14-15).

Dans le même ordre d'idées, Reuter affirme que

le roman policier a sans doute été indirectement généré par des mutations sociales et culturelles importantes. La société s'industrialise, la ville et les faubourgs industriels sont en pleine expansion avec une pauvreté omniprésente et une crainte très forte de la criminalité, qui suscite en même temps un intérêt croissant auprès du public, tandis que la police s'organise et renouvelle ses méthodes. (1997, p. 12)

Pour Dubois, qui a profondément examiné les conditions socioculturelles de l'apparition du roman policier, celui-ci est caractéristique de la modernité :

Il est sûr, en tout cas, que, par tout son procès narratif et par ses modalités de lecture, le policier est entièrement un produit d'époque, fortement ancré dans un temps où font alliance modernisme et esprit fin de siècle. Les liens du genre avec la grande presse,

avec le livre à bon marché, avec le chemin de fer, avec la photographie sont là pour l'attester. (1992, p. 219)

Ainsi, il est « un produit, une scorie de la civilisation urbaine », qui n'aurait pu apparaître avant que la civilisation rurale n'accouche de celle-ci « sous le forceps de l'industrialisation : dans le premier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle » (Lacassin, 1974, p. 12).

Une vingtaine d'années après Poe, le français Émile Gaboriau apparait, avec *L'Affaire Lerouge*, publié d'abord par épisodes dans le journal *Le Pays* (1863) puis *Le Soleil* (1866), « le feuilleton et l'enquête dans la presse populaire », et donne naissance au « roman judiciaire », considéré comme l'ancêtre du roman policier, « les premiers écrivains policiers se pens[ant] comme les continuateurs immédiats des grands feuilletonistes tels que E. Sue ou A. Dumas » (Dubois, 1992, p. 15). De l'avis de Lits, Gaboriau est « le premier auteur policier francophone et l'inventeur universel du roman policier » (1999, p. 30).

En 1887, paraît en Grande-Bretagne *A Study in Scarlet (Une étude en rouge)* d'Arthur Conan Doyle, la première aventure de Sherlock Holmes, appelé à devenir le modèle du détective dans ce qui sera désigné par les théoriciens du genre sous divers noms : « roman de pure détection » et son avatar « roman jeu » (ou *whodunit*<sup>1</sup>), le lecteur n'étant plus, dans ce cas, le partenaire mais l'adversaire du détective (Boileau & Narcejac, 1975), « roman-problème » (Bergeron, 1988), « roman à énigme » (Reuter, 1997) ou encore de « roman d'énigme » (Lits, 1999).

---

<sup>1</sup> « Au début était le roman policier. Un roman d'énigme dont le but consistait à jouer avec le lecteur chargé de suivre une enquête à partir des éléments proposés (avec plus ou moins d'honnêteté) par l'auteur. La question était de savoir qui avait fait le coup, raison pour laquelle on a qualifié le genre de whodunit (en anglais "Who [has] done it?", "Qui a fait le coup?") » (Lemaitre, 2020, Brève histoire du polar [Très]).

Cette première sous-catégorie policière connaît son heure de gloire, en France, avec les personnages d'Arsène Lupin et Joseph Rouletabille, respectivement créés en 1904 et 1907 par Maurice Leblanc et Gaston Leroux, puis dans l'entre-deux-guerres, avec la Britannique Agatha Christie et les enquêtes d'Hercule Poirot et Miss Marple. Toutefois, remarque Blanc, « Pour le *whodunit*, la ville ne peut pas exister. Il lui faut en effet se dérouler dans un monde abstrait, où la disparition d'une petite cuiller, l'absence d'un bouton ou le moindre lapsus prennent des allures de preuve irréfutable » (1991, p. 10). Cet aspect est explicité de la sorte par Vernet :

Dans le récit d'énigme, la ville importe peu. Les histoires se déroulent principalement dans des villages de la campagne anglaise. Le récit d'énigme consiste plus en un jeu-puzzle où il convient de deviner qui a commis le crime. L'unité de lieu prévaut. Les lieux (chambre close, avion, train, manoir) sont des espaces limités, abstraits, porteurs d'indices ou de leurres. Un parquet taché d'encre révélera qu'une lettre a été écrite, une chambre close de l'intérieur maquillera le crime en suicide, la décoration inachevée d'un arrangement floral trahira un empoisonnement. (1995, p. 87)

Outre-Atlantique, à partir de la fin des années vingt, tandis que des auteurs comme John Dickson Carr et Ellery Queen<sup>1</sup> entretiennent la tradition du roman à énigme, se développe une littérature plus en rapport avec la réalité sociohistorique de l'Amérique d'alors (explosion urbaine, prohibition, montée de la criminalité) :

On passe à partir de 1915-1920, des *dime novels* sur l'épopée de l'Ouest aux *pulps* (revues bon marché, fabriquées à partir de pâte à papier grossière) qui mettent en scène les détectives *hard-boiled* dans la jungle des villes. (Reuter, 1997, pp. 21-22)

---

<sup>1</sup> Pseudonyme sous lequel se cachent les deux cousins Manfred B. Lee et Frederic Dannay.

Dès lors, naît, sous la plume d'une génération d'écrivains réunis autour de Dashiell Hammet, le roman noir. L'auteur, avec ses personnages, Continental Op et Sam Spade, archétypes du détective *dur à cuire*, en est considéré comme le père fondateur. Parmi ses pairs les plus notables se retrouvent Raymond Chandler, James M. Cain et William Riley Burnett, lequel scelle l'union sacrée entre la ville et le noir avec *Quand la ville dort (Asphalt Jungle)* en 1949, et que nous évoquerons plus en détail dans la section I.2.

En France, l'après-guerre sera marqué par l'expansion du roman noir, particulièrement à travers la « Série noire » (à partir de 1945 chez Gallimard), laquelle s'impose grâce aux écrivains américains, mais aussi anglais (Peter Cheyney, James Hadley Chase, etc.) et français, à l'exemple d'Albert Simonin, auteur de *Touchez pas au grisbi* (1953) et *Le cave se rebiffe* (1954), Auguste Le Breton et Raf Vallet.

Il convient également de mentionner quelques *outsiders* : Léo Mallet, cité comme le précurseur (Reuter, 1997, p. 29), voire l'inventeur du roman noir hexagonal<sup>1</sup> (Guérif, 2013, chapitre 5) ; le Belge Georges Simenon, père du commissaire Maigret ; et Frédéric Dard et son abondante série centrée sur le commissaire San-Antonio (175 volumes entre 1949 et 2001).

Au cours de cette même période, des écrivains « s'intéressent de plus en plus à la psychologie, à la victime, et aux émotions qu'elles permettent de susciter chez le lecteur » (Reuter, 1997, p. 30), ce qui va donner naissance au roman à suspense (ou *thriller*), troisième sous-genre majeur du policier<sup>2</sup> qui aura pour principaux porte-

---

<sup>1</sup> « N'oublions pas Léo Malet... Comme l'a rappelé Jean-Patrick Manchette, c'est peut-être lui l'inventeur du roman noir français, avec Nestor Burma, ou même avec ses romans précédents. Il écrit les premiers Nestor Burma pendant la guerre, mais il écrit aussi sous pseudo des romans pseudo-américains, qui sont des romans purement français, tout en s'inspirant très directement du roman noir américain. [...] tout ça c'est du roman noir. » (Guérif, 2013, chapitre 5).

<sup>2</sup> Si l'on se réfère à la typologie largement admise et basée sur le rôle attribué par l'auteur à son personnage principal, selon qu'il soit l'enquêteur (roman à énigme), le coupable (roman noir) ou la victime (roman à suspense).

étendards William Irish (*La mariée était en noir*, 1940), Patricia Highsmith et Robert Bloch, dont les romans *L'inconnu du Nord-Express* (1950) et *Psychose* (1959) seront adaptés au cinéma par Alfred Hitchcock.

Dans le domaine français, c'est surtout le duo Boileau-Narcejac qui va s'imposer et imposer le roman à suspense, notamment avec *Celle qui n'était plus* (1952), porté au grand écran par Georges Clouzot (*Les Diaboliques*), *D'entre les morts* (1954) et *Les Louves* (1955). Tout comme le roman à énigme, « le thriller ne prête pas vraiment attention à la ville [...] où elle n'a pas de présence réelle dans l'intrigue. Souvent floue, elle y est évoquée par des indications pittoresques sans importance et pourrait être interchangeable » (Riquois, 2012, p. 571).

Alors que le genre, tous types confondus, continue de séduire de larges pans du lectorat<sup>1</sup>, l'époque contemporaine sera caractérisée par l'émergence d'autres formes du policier liées, d'une façon ou d'une autre, à l'espace. Il s'agit, dans le cas du néo-polar, de celui de la production, dans la mesure où ce dernier est apparu dans le contexte particulier de la France de l'après Mai 1968 : « C'est au début des années 70 que de jeunes romanciers reprennent le flambeau de la contestation, en combinant l'héritage *hard-boiled* et d'autres genres littéraires sur le plan du style », à l'instar de Jean-Patrick Manchette, qui « fait figurer dans ses récits les nouveaux marginaux de l'après-68 : gauchistes, anarchistes et néo-fascistes ; loubards et *losers* » (Cote, 1988, p. 47). Guérif assimile d'ailleurs cette forme au western spaghetti : « Il y a un produit de base qui est authentique [ici le roman noir américain], et [...] en y superposant notre culture, ça devient autre chose. » (Guérif, 2013, chapitre 5).

---

<sup>1</sup> Avec l'émergence d'auteurs comme Mary Higgins Clark, James Ellroy, John Grisham, Michael Connelly, Patricia Cornwell, Harlan Coben (États-Unis), P. D. James, Ian Rankin, Mo Hayder (Grand-Bretagne), Fred Vargas, Maxime Chattam, Franck Thilliez (France), en plus des « Nordiques » : Henning Mankell, Stieg Larsson, Jussi Adler-Olsen, Jo Nesbo, etc.

L'ethno-polar et le polar rural (ou *Country noir*), quant à eux, relèvent davantage de l'espace diégétique. Dans le premier, l'intrigue se déroule généralement dans un pays *exotique*, avec un enquêteur *autochtone* dont les méthodes diffèrent de celles *classiques* – euphémisme pour dire non occidentales. Le point de vue est donc déterminant ici. À titre d'illustration, Benhaïmouda rapporte que *Meurtres en sérail* de Charaf Abdessemed a été classé par son éditeur suisse, Metropolis, comme ethno-polar, étiquette (étonnamment) confortée par l'auteur lui-même, qui a défini son roman comme « un polar ethno, presque une caricature du roman policier et de la société algérienne » (cité dans Benhaïmouda, 2005, p. 618).

Le second, qui représente la dernière tendance en date, est le polar rural ou *Country noir*, expression née sous la plume de l'écrivain américain Daniel Woodrell, avec sa série romanesque qui met en scène les habitants des monts Ozarks<sup>1</sup>, et dont le premier volume, *Give Us A Kiss*, paru en 1996, est sous-titré « *A Country Noir* » (Jacquelin, 2021)<sup>2</sup>. Très vite, aussi bien aux États-Unis qu'en France, les médias, les maisons d'édition, les critiques littéraires et même certains auteurs eux-mêmes, s'emparent de cette étiquette pour qualifier toute une production de romans, de films et de séries télévisées relevant de la fiction criminelle située en milieu rural (Jacquelin, 2021)<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Région accidentée s'étendant sur les États du Missouri, de l'Arkansas, du Kansas et de l'Oklahoma.

<sup>2</sup> L'auteur a, cependant, fini par récuser cette appellation, en affirmant en 2013 : « L'expression "Country Noir" ne mérite plus d'être utilisée. Le noir a été rebattu à mort ces derniers temps, il y en a tellement de types maintenant. Et puis, je ne veux pas être obligé de coller à ma propre définition » (cité dans Jacquelin, 2021).

<sup>3</sup> Vaste ensemble qui comprend notamment les romans d'auteurs américains comme Chris Offutt, Benjamin Whitmer, Andrea Portes ou de Larry Brown, etc., en plus de films tels que *No Country for Old Men* des frères Cohen ou encore des séries télévisées comme *Breaking Bad*, *True Detective* ou *Ozark* (Jacquelin, 2021). La chercheuse note, toutefois, que « toute une nébuleuse d'étiquettes génériques, de registres, de références communes et de mentions géographiques [...] encerclent le Country Noir » – la *Redneck Lit*, la *Grit Lit*, le *Southern Gothic* et le *Nature Writing* entre autres –, « prolifération onomastique [qui], selon elle, est l'un des signes d'un genre artistique en constitution » (Jacquelin, 2021).

Lassé de la ville, le cowboy du polar s'en retourne donc dans sa campagne, et l'on voit l'intrigue se déplacer vers les zones rurales, dans un mouvement inverse à celui qui, des *dime novels* aux *pulps*, a donné naissance au roman noir originel et au personnage du détective privé classique qu'on ne peut imaginer, selon Blanc, « que dans un décor urbain. Pas de campagne, de nature, de grand ciel ni de bosquets. Mais la rue, les bas-fonds, les bas quartiers, les hôtels louches, les ruelles solitaires, la nuit : la ville » (1991, p. 9).

## **I.2. Polarville**

Selon Lits, le roman noir résulte d'une mutation de celui à énigme causée par l'épuisement de « tous ses possibles narratifs » et par le nouveau contexte social, car « le temps n'est plus à la dissertation en chambre », et l'enquêteur classique, fonctionnaire de police ou amateur issu de la bourgeoisie ou de la noblesse, doit céder sa place aux « détectives privés, plus ou moins honnêtes, plus ou moins violents, à l'image d'un monde où le Bien et le Mal ne sont plus très distincts... » (1999, p. 56).

Ce postulat est récusé par Sirvent, qui plaide pour la concomitance des deux sous-genres : « Avec Hammett, Chandler ou l'initiateur du roman noir en France, Léo Malet, il y a coexistence du roman à énigme et du roman urbain [...] le roman noir des années 30 n'évince pas plus qu'il ne succède chronologiquement aux récits à énigme ou meurtres en local clos [...] l'urbanité n'exclut pas le mystère, bien au contraire. » (2000, p. 86).

Toutefois, postule Blanc<sup>1</sup>, les conditions sociales ne peuvent à elles seules expliquer l'apparition du policier noir, car

---

<sup>1</sup> Jean-Noël Blanc est l'auteur de *Polarville. Images de la ville dans le roman policier*, ouvrage de référence auquel nous avons emprunté le titre de cette section.

en même temps qu'ils observaient et tâchaient d'interpréter dans leurs écrits les soubresauts urbains de l'Amérique des années 20 et 30, les auteurs des premiers romans noirs se conformaient aux manières d'écrire qui étaient de mise dans la littérature de grande diffusion (1991, p. 122).

De ce fait, cette catégorie « procède [...] d'une longue lignée littéraire dont il porte forcément les traces » – *pulps* et *dime novels* – (Blanc, 1991, p. 122), et l'on aurait tort de minimiser « l'influence des règles internes de la littérature populaire », lesquelles « expliquent pour l'essentiel la nécessité où le polar a été de fonder le récit sur la personne du privé », obligation dont « les conséquences [...] ne sont pas minces pour la représentation urbaine du polar » (Blanc, 1991, p. 123).

Suivant le même raisonnement, Boyer pense que le roman noir est

la transposition, dans un cadre urbain, du western romanesque, le « privé » se substituant au redresseur de torts des villages de l'Ouest et l'affrontement final (shootout) se déroulant, non plus dans une ville de pionniers, mais dans des entrepôts de New York ou de Chicago (2008, 3.3. Le roman policier noir).

Il est, cependant, utile de noter que cette filiation avec le roman western est réfutée par Fondanèche pour qui ce genre repose sur le socle de l'aventure plutôt que sur celui de la spéculation dans lequel il range, outre le policier, le fantastique, la science-fiction, l'utopie et la dystopie (2005, p. 20).

Tadié, quant à lui, parle d'un processus d'amnésie volontaire : « le polar reflète, à sa manière, le mouvement paradoxal qui marque l'affirmation de l'identité américaine comme émancipation, toujours recommencée, de la tutelle américaine. » (2006, p. 45). Ce dernier précise que « chacun à sa manière, les auteurs des

années 1920 soulignent que la création d'un imaginaire littéraire américain est liée au rejet de l'influence anglaise » (Tadié, 2006, p. 45), ce qui, selon Virginia Wolf, équivaut pour l'écrivain américain à « oublier tout ce qu'il a appris à l'école de Fielding et Thackeray [...] et apprendre à écrire comme il parle aux hommes dans les bars de Chicago ou les usines de l'Indiana » (cité dans Tadié, 2006, p. 45).

Pour sa part, Pouy note que « la prédominance orale de ces récits les rend rapides, nerveux, vivants [...] reproduisant le langage de la rue, les tics parlés dans certains milieux, les locutions périssables, les métaphores en acier, la langue du temps » (2009, *La parole et l'écriture*), ce que Blanc qualifie d'« irruption de l'urbain dans l'écriture » (1991, p. 15). Cela se traduit essentiellement par une rupture d'ordre linguistique, les écrivains américains opposant l'anglais britannique, perçu comme « une langue de mandarins » (Chandler, cité dans Tadié, 2006, p. 31), au leur, celui qu'évoque James M. Cain dans la préface de *Three of a Kind (Assurance sur la mort)* :

J'essaie surtout d'écrire comme mon personnage écrirait et je n'oublie jamais que l'Américain moyen, qu'il vienne des champs, des rues, des bars, des bureaux et même des ruisseaux, a acquis une vigueur de langage qui dépasse tout ce que je saurais inventer et que si je colle à cet héritage, à ces logos de la campagne américaine, j'atteindrai au maximum d'efficacité avec peu d'efforts. En général, mon style est plus rural qu'urbain ; mon oreille semble préférer les champs aux rues. (1948/1983)

Prenant le contresens des escapades de Holmes dans la campagne anglaise, loin de son logis londonien de Baker Street, l'homme de la Frontière, le cowboy désenchanté<sup>1</sup>, s'invite donc dans la ville pour s'y confronter, et le polar, qui « parle à

---

<sup>1</sup> Le portrait de ce cowboy désenchanté est esquissé ainsi par Poli : « Après ces personnages ou ces auteurs qui débarquent d'un train en provenance de l'Est pour découvrir l'Ouest, ou le redécouvrir, il y a ceux que les mêmes express ramènent à New York, à Washington, ou à Boston. Car ces villes vont d'une part jouer le rôle [...] d'une soupape de sûreté pour ceux qui ne peuvent pas supporter les tensions

l'homme aliéné du XX<sup>e</sup>, interroge ses conditions d'existence dans un environnement urbain à la fois fascinant et inquiétant » (Tadié, 2006, p. 13), se recentre presque définitivement sur la cité. « Certes, comme l'affirme Fondanèche, on peut assassiner dans un jardin anglais, mais le crime est incomparablement plus beau en ville. En rase campagne, comme chez Balzac, quel mérite a-t-on à trucider son prochain ? » (2005, p. 37).

Ainsi, c'est le roman noir qui, de toutes les autres catégories, se distingue par la relation étroite qui le lie à la ville. Pour Blanc, cette relation est même un critère différenciant le roman policier classique et celui de type noir. S'agissant du premier,

la ville importe peu. Il s'agit seulement d'une sorte de jeu de société où il convient de deviner qui a commis le meurtre [...] Ce jeu peut s'exercer en chambre close (avec les mystères du même nom) ou dans un vieux manoir anglais, ou ailleurs encore. Le lieu ne compte pas (Blanc, 1991, p. 10).

Le second, quant à lui,

accorde au contraire une importance considérable à la ville. Selon Chandler, c'est D. Hammett qui a inauguré véritablement le genre quand « il a sorti le crime de son vase vénitien et l'a flanqué dans le ruisseau » [...] Le roman policier descend dans la rue : la ville devient son domaine (Blanc, 1991, p. 10).

À partir de là, le sociologue propose de « baptiser *polar* le roman policier qui [...] fait entrer une certaine réalité urbaine dans la littérature policière » (Blanc, 1991,

---

ou les échecs de la Frontière, et, d'autre part, permettre aux ambitieux de faire fortune autrement qu'en ramassant un trésor ou en arrachant ses richesses à la terre. » (1972, p. 86).

p. 11). Cette réalité se traduit, du moins dans la manifestation la plus « stéréotypée » de ce sous-genre, par des figures dépendant beaucoup plus de mythes qui

ne s'embarrassent pas de réalisme [et] tournent toujours autour de la figure de la ville au singulier. Au mieux, c'est une ville double : haute et basse. Le plus souvent, c'est LA ville, tout simplement. Ville balisée par des hauts-lieux ritualisés, ville absolue et idéale du polar conservateur, ville attirante et perverse du roman noir (Blanc, 1991, p. 273).

C'est que, par-delà la rupture stylistique et linguistique, la ville du polar est une réminiscence de « l'image fin-de-siècle de la métropole infernale », celle du Londres et du Paris où « Thomas De Quincey et Edgar Allan Poe avaient respectivement situé les récits fondateurs de la littérature criminelle moderne »<sup>1</sup> (Tadié, 2016, paragr. 2).

D'abord purement « littéraire », la transmission de ces figures s'est considérablement accélérée, et leur perpétuation donc renforcée, avec le développement du cinéma. Reuter note à ce propos : « Dans les années 30, [l]es auteurs [de romans noirs] sont utilisés par Hollywood comme scénaristes et adaptateurs. Dans les années 40, ils ont cessé d'écrire ou n'écrivent plus que pour le cinéma avec l'expansion du film noir. » (1997, p. 22).

L'adaptation de romans du genre sur grand écran n'a pas été en reste, « la plupart des grands cinéastes (Hawks, Ray, Welles, Lang, Peckinpah, Chabrol, Truffaut, etc.) [ayant] réalisé des films noirs à partir de [ces] romans » (Reuter, 1997, pp. 69-70). Il y a également lieu de souligner, avec Esquenazi, l'important apport des

---

<sup>1</sup> Outre les nouvelles de Poe, l'auteur fait référence à l'ouvrage *De l'assassinat considéré comme un des beaux-arts* de T. de Quincey, publié en 1854, et relève au passage que les deux écrivains furent traduits par Baudelaire, « autre parrain du polar ».

cinéastes du Vieux Continent « immigrés » en Amérique – essentiellement d’origine allemande – dans la fabrication du film noir de l’intérieur de l’industrie hollywoodienne (2012, *Une conviction et quelques précautions*).

Dans ce même contexte, Horvath affirme :

La vision cinématographique des grandes métropoles [...] détermine également l’imaginaire des romanciers. Lors de leur quête de la réalité brute, ces derniers se réfèrent autant sinon plus aux images filmiques préconçues des grandes villes qu’à leurs propres expériences littéraires ou immédiates. Les images urbaines diffusées par le cinéma constituent ainsi une référence incontournable pour le roman : elles se superposent à l’image de la ville réelle jusqu’à se confondre avec elle. (2007, pp. 224-225)

C’est d’ailleurs la proximité entre roman et film noirs – renforcée par l’expansion de la télévision dans les années soixante – qui a été à l’origine de l’invention du mot *polar*, durant la décennie suivante, par les auteurs français des deux genres « qui souhaitaient gommer les références au mot même de “roman” » (Belhadjin, 2005, p. 3), le néologisme désignant « la collusion et la confusion désormais inévitables entre le livre, le cinéma et la télévision » (Perrot, 2003, p. 142)<sup>1</sup>.

Entre autres « hauts lieux des bas-fonds » recensés par Blanc et formant le « lexique » qu’exploite le roman noir, lequel se garde de faire « le portrait d’une ville totale » (Blanc, 1991, p. 61), figurent en bonne place la RUE DÉSERTE et le QUARTIER SINISTRE. Le thème de la première, « pas n’importe laquelle. Il la faut noire, vide, solitaire [...] silencieuse et lugubre, dans une ville opaque, oppressante. On se demande où elle conduit » (Blanc, 1991, p. 62), est souvent renforcé par celui du

---

<sup>1</sup> Tout en admettant l’inexistence d’un consensus autour des différentes appellations, nous utiliserons indistinctement, dans le cadre de notre étude, les termes *roman noir* et *polar*.

second, ordinairement situé à la lisière de la ville, où ne subsiste que « l'inquiétude de l'inconnu » (Blanc, 1991, p. 64).

Tous deux échappent à l'urbanité, et représentent, paradoxalement, « une ville hors-la-ville : exclue des formes urbaines régulières, dénuée de morphologie lisible, dépourvue de trame viaire claire [...] *c'est une ville où l'on se perd parce que la ville y est déjà perdue* (Blanc, 1991, p. 64).

Participent également de cette « absence d'urbanité » (Blanc, 1991, p. 66) le TERRAIN VAGUE, la MAISON DÉLABRÉE, l'HÔTEL MITEUX, l'USINE VIDE et le TROU À RATS. Le TERRAIN VAGUE est un espace où la ville s'efface, « elle s'enfonce dans ce qui l'inverse : le vide dans la plénitude urbaine, le silence dans le vacarme, l'abandon dans le surinvestissement des lieux » (Blanc, 1991, p. 65).

Il en est de même pour les autres figures où domine le thème de l'abandon et de la désolation, confortant « l'image même de l'isolement et du désespoir, dans une ville qui n'offre ni protection, ni sécurité », doublé par celui du vide qui porte « l'effet de signification [à] son paroxysme », en ce sens que « les valeurs urbaines s'inversent [et] le lieu d'habitation se révèle inhabitable », et que « cette absence de vie recèle une présence : celle du danger, et de la peur, qui rôdent dans ces lieux désertés par les hommes » (Blanc, 1991, p. 68).

Concernant l'usine, l'auteur note, fort pertinemment, que même en ayant été « l'un des éléments décisifs de l'urbanisation dans [les] sociétés industrielles » – industrialisation et urbanisation qui, justement, sont à l'origine de l'essor du genre –, celle-ci n'a jamais été au centre des préoccupations du roman noir qui, plutôt, l'affectionne « désaffectée, morte », ou, bien souvent, lui préfère l'entrepôt, désert de préférence (Blanc, 1991, p. 69).

Corollaire du vide, le temps. Dans son sens premier d'abord, avec la NUIT qui « règne sur le roman noir » (Blanc, 1991, p. 71), brouillant encore plus la lisibilité de

la ville : « Le polar exploite les traits de l'imaginaire nocturne habituel en faisant de la nuit le monde louche et funèbre de l'irrégularité, de la suspicion et du danger. La ville la nuit est une ville de mort. » (Blanc, 1991, p. 71). Dans celui météorologique ensuite, le brouillard, et surtout la pluie, car « la météorologie manque de clémence dans les villes du polar. C'est peu de dire qu'il y pleut systématiquement » (Blanc, 1991, p. 73). Sous la bruine, la tempête ou l'orage torrentiel, « la ville devient invisible » (Blanc, 1991, p. 74) et finit carrément par être engloutie.

Enfin, d'eau, il en est encore question avec le FLEUVE ou le CANAL. Elle y est « noire, lourde, sale, terrible. Elle accompagne et annonce tous les malheurs » (Blanc, 1991, p. 75), et apporte une touche plus dramatique au décor, berges et quais étant le théâtre par excellence de transactions louches et de largage de macchabées. Cette eau, qui « sent le cadavre et la pourriture » (Blanc, 1991, p. 76), symbolise en dernier lieu « un monde équivoque et improbable. Un monde vide et désespéré, qui coule, qui fuit, qui disparaît » (Blanc, 1991, p. 77).

L'espace urbain du roman noir est donc un espace fragmenté, parcellaire, presque entièrement reconstruit à partir des lieux précités, et que dévoile au lecteur le policier ou le détective menant l'enquête.

Il ne suffisait donc pas au polar de ne pas donner de représentation globale de la ville [...] Déjà il refusait la globalité et la synthèse à l'ensemble urbain, et voilà que, la découpant en lieux particuliers, il lui dénie l'urbanité dans chacun de ces lieux pris isolément [...] Il se confirme que le polar traite fondamentalement d'un cadavre de ville. La ville dont il parle n'est pas urbaine. C'est une ville sans ville. Voilà le meurtre essentiel qui hante le polar. (Blanc, 1991, p. 78)

Pour le sociologue, la dimension urbaine a offert au roman policier une plus grande visibilité. La preuve en est que « des publications ordinairement indifférentes au genre [...] se mettent à s'y intéresser dès lors qu'il s'agit de ville. Elles ne

s'occupent en fait de littérature policière que parce qu'elles traitent de l'urbain » (Blanc, 1991, p. 11). Néanmoins, remarque-t-il, le polar contemporain s'oriente de plus en plus vers le roman urbain, donc vers la littérature générale. Il abandonne sa propre mythologie et accepte la ville, laquelle n'est désormais plus perçue en tant qu'entité monstrueuse née de la révolution industrielle, de même qu'il recourt pour en parler à des figures découlant d'une observation objective de l'urbain et non pas de mythes caractéristiques (Blanc, 1991, p. 273).

Notons qu'au contraire de Blanc, pour qui le roman urbain représente une extension du polar, Bonnemaïson et Fondanèche pensent que « définir le polar par "roman urbain" serait légèrement réducteur. On en oublierait sa dimension sociale et politique, ses luttes de pouvoir. Il y a tout cela dans le polar noir » (2009, p. 17). De son côté, Horvath, qui constate que le roman urbain « n'intéresse [Blanc] qu'en tant que point de repère lui permettant de fixer les limites d'une recherche portant sur le polar » (2007, p. 15), définit le genre comme « tout récit centré sur un ici-et-maintenant de notre réalité quotidienne » (2007, p. 16), en lui affectant comme caractéristique distinctive l'« ambition de peindre le quotidien et son décor indispensable : le milieu urbain contemporain » (2007, p. 16). À ses yeux, le genre urbain « vis[e] à mettre en fiction l'univers quotidien de l'homme de la surmodernité<sup>1</sup> » (Horvath, 2007, p. 245).

---

<sup>1</sup> « De même que Baudelaire parlait de la modernité, Marc Augé, Paul Virilio ou Jean Baudrillard évoquent la surmodernité qu'ils définissent comme une modernité extrême et contemporaine, liée aux changements d'échelle, à l'émergence des non-lieux et à l'abolissement de la distance entre les grandes métropoles grâce aux moyens de transports rapides. C'est une ère où les équipements de télécommunication les plus sophistiqués établissent des liens au niveau planétaire, donnant une vision instantanée et simultanée de tous les événements qui se produisent dans le monde » (Horvath, 2007, p. 7). Pour Aubert, la notion d'hypermodernité (autre nom de la surmodernité) s'oppose à celle de postmodernité : « Tandis que [cette dernière] était fondée sur le constat d'une rupture survenue avec les grandes idées qui sous-tendaient la modernité, notamment celles de raison et de progrès, censées représenter une émancipation pour l'humanité, celle d'hypermodernité met l'accent non pas sur la rupture avec les fondements de la modernité mais sur l'exacerbation et la radicalisation de la modernité. » (2006, p. 606). Pour l'auteur, aussi bien les préfixes « Hyper » que « Sur » indiquent que

La tendance que décrit Blanc, et laquelle converge, somme toute, avec ce que Manchette appelle « la contamination stylistique du polar par la littérature “de qualité” » (1996, *En guise de préface*), est difficilement concevable dans le champ littéraire algérien, qui se distingue par « l’absence d’un sous-champ de la production élargie » (Miliani, 2002, p. 68), et plus spécifiquement, par l’inexistence d’une véritable tradition générique, pourvoyeuse de « codes d’écriture définiss[ant] des façons obligées de parler de la ville » (Blanc, 1991, p. 18).

En effet, « En Algérie, explique Benhaïmouda, la notion de collection, fondamentale dans la production sérielle, est récente, précaire, voire quasiment inexistante. » (2008, p. 68). Seules trois collections ont vu le jour en plus d’un demi-siècle d’existence officielle. La première, « Noir Barzakh », ne compte que deux volets (*Le Casse-tête turc* d’Adlène Meddi et *À la mémoire du commandant Larbi* de Nabil Benali, 2002), alors que les deux autres en sont restées à une parution orpheline chacune (*L’Étrangleur d’Alger* d’Azdine en 2011 pour « Apic Noir »/Apic<sup>1</sup> et *La dernière enquête* de Daho Tabti en 2019 pour « Enigma »/Casbah).

Selon Benhaïmouda, la collection « Noir Barzakh » devait également connaître la participation d’auteurs comme Sid-Ahmed Semiane (SAS), Waciny Laredj, ainsi qu’Abed Charef et Chawki Amari, déjà rompus à l’exercice du polar (2008, p. 68). « Si les écrivains pressentis pour la continuation des aventures du Scorpion, confirment leur intention, écrivait-il, ils estomperont un peu plus la frontière entre littérature et production sérielle, et peut-être ouvriront ils la voie à la survie, non des auteurs, mais de leurs héros » (Benhaïmouda, 2008, p. 68). Dans la réalité, « Noir

---

la modalité essentielle de l’hypermodernité/surmodernité est « l’excès et la surabondance événementielle du monde contemporain » (2006, p. 606).

<sup>1</sup> Kamel Chikh, cofondateur d’Apic avec Samia Zennadi, était pourtant optimiste pour la suite de la collection après la publication de *L’Étrangleur d’Alger* : « Dès le premier jour du Sila [Salon international du livre d’Alger], un auteur, originaire de Bouira, m’a proposé un autre polar qui a l’air vraiment intéressant, ceci nous encourage à poursuivre dans cette voie. » (Ammour, 2011).

Barzakh » a fait long feu, de même qu'« Apic Noir » et « Enigma », dont les uniques contributeurs, Azdine (Aomar Derradji) et Daho Tabti, sont respectivement décédés en 2014 et en 2020.

En matière de séries policières, la plus importante, celle d'Ahmed Tiab avec comme personnages principaux le commissaire Kémal Fadil et l'inspecteur Lotfi Benattar, comprend sept tomes. Elle est suivie des séries « Saber Mourad » (Youcef Khader) et « Commissaire Llob » (Yasmina Khadra) comptant chacune six tomes, puis arrivent celles ayant pour personnages principaux « L'inspecteur Antar » (Djamel Dib) et « Karim » (Ame Amour) avec trois tomes.

Il convient de préciser que cette absence de collections (généralement fondées sur le sous-genre) et de séries (mettant en scène des personnages récurrents), s'accompagne – cause ou conséquence ? – de la rareté d'auteurs exclusivement « dévoués » au roman policier. D'ailleurs, les huit polars du plus prolifique d'entre eux, Yasmina Khadra, représentent à peine le quart de la totalité de sa production (trente romans et quatre recueils de nouvelles). De fait, seuls Tiab, à une exception près<sup>1</sup>, en plus de Dib et Meddi, se sont spécialisés dans la fiction policière.

Ainsi, on retrouve en assez grand nombre dans le roman policier algérien des œuvres d'auteurs issus du champ littéraire général<sup>2</sup> et ne se conformant pas forcément aux contraintes du genre, en particulier celles liées aux images canoniques de la ville. Il sied d'y ajouter les textes empruntant des éléments thématiques ou formels au policier, regroupés sous l'étiquette de métapoliciers (ou parapoliciers)<sup>3</sup>. La porosité des frontières entre les catégories génériques contribue, de manière indéniable, à

---

<sup>1</sup> *Vingt Stations* (2021).

<sup>2</sup> À l'exemple de *L'homme de la première phrase* de Salah Guemriche, *Meurtres en sérail* de Charaf Abdessemed et *le roman noir d'Ali* d'Abdelkader Ferchiche, etc.

<sup>3</sup> À titre d'exemple, *Le Serment des Barbares* de Boualem Sansal, *31, rue de l'Aigle* d'Abdelkader Djemaï et *Le Rapt* d'Anouar Malek

épaissir le corpus sur le plan quantitatif, mais aussi (et surtout) sur celui qualitatif, comme l'affirme Christiane Chaulet-Achour, qui considère que « c'est sans doute dans ce flirt entre "polar", réalisme et roman de dénonciation sociale que l'on trouve le meilleur de la littérature policière algérienne » (s. d.).

Certains textes de Boudjedra peuvent également être concernés par cette classification, comme *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, considéré par Bonn comme « en partie un roman policier » (2016, p. 157), *Le vainqueur de coupe*, qui, selon Benhaïmouda, emprunte autant au roman à suspense psychologique qu'à la série noire et au roman-problème (2012, p. 37), *La vie à l'endroit*, dont la narration de la seconde partie, « construite sous le mode du suspense [...] n'est pas sans rappeler l'écriture propre au roman policier » (Benachour, 2006, p. 139), ainsi que *Les Funérailles* où l'« on se croirait presque dans un roman policier » (Hammouche, 2004, p. 155). La même chose peut être dite sur *Dix années de solitude* de Bouziane Ben Achour, qui « fait fusionner trois codes narratifs : le théâtre, le polar et la narration réaliste » (Bendjelid, 2009), ou encore *Balak* de Chawki Amari, présenté par Pascaud comme « un récit en forme de roman policier politique » (2022, p. 42), alors que Rimbault le situe « entre polar et anticipation » (2022). Cela étant, nous avons choisi de ne pas faire figurer ces derniers dans le corpus établi par nos soins (voir annexe A), car ils ne comportent que des aspects policiers mineurs.

De ce fait, la représentation de la ville du roman policier algérien<sup>1</sup> apparaît – un mal pour un bien ? – plus réaliste, moins « figée », et plutôt que de polars où des lieux convenus semblent écrits par cœur, et où « la ville [...] paraît parfois *récitée* » (Blanc, 1991, p. 61), l'on est davantage en présence de romans urbains, qui « veul[ent]

---

<sup>1</sup> Ici, au sens de textes de romanciers qui ont une certaine connaissance de la réalité algérienne (le plus souvent natifs). Cette précision nous paraît utile, car nous incluons dans le corpus policier algérien certaines œuvres écrites par des auteurs étrangers, mais spatialement ancrées en Algérie (voir annexe A).

moins raconter l'élucidation d'une énigme que dresser le tableau des mœurs de [leur] époque » (Horvath, 2007, p. 100).

Il s'agit de la principale spécificité des textes de l'après octobre 1988, période à laquelle Benhaïmouda associe l'« essor du roman noir diffusant un discours véhément de dénonciation sociale et politique [...] dans un environnement de violence et de relative ouverture politique et médiatique » (2005, p. 16), et qui a succédé à celle comprise entre 1970 et 1979 – soit la fin de l'ère Houari Boumediène –, caractérisée par la « faveur du roman d'espionnage militaire au cours de la période confiante des options dirigistes et volontaristes » (2005, p. 15), et celle des années quatre-vingt, qui a vu l'émergence du « roman de procédure policière qui tente de témoigner [...] des symptômes du “blocage du système” et de sérieux dysfonctionnements » (2005, pp. 15-16).

Tout en admettant le manque de subtilité de ce plan chronologique, en même temps « le plus difficilement contestable », le chercheur estime que celui-ci « permet de révéler la logique sociale de la production policière et l'homogénéité des sous genres pour chaque période considérée » (Benhaïmouda, 2005, p. 18). Toutefois, ce dernier reconnaît une certaine hétérogénéité aux romans de procédure policière de la deuxième phase – les textes de Saïd Smaïl sont classés comme romans « documentaires » (Benhaïmouda, 2005, p. 647) –, alors que Miliani les considère, au même titre que ceux de Zehira Houfani, comme étant « à vocation didactique et moralisatrice », *Mimouna* et *Adel s'emmêle* de Salim Aïssa étant, à ses yeux, les tout premiers romans noirs algériens (1999, p. 108).

Pour notre part, nous nous permettrons de signaler que des Algériens expatriés (Assia Dridi en France et Ame Amour en Suisse) ont « commis » des romans policiers,

respectivement en 1973 pour la première, et en 1980 et 1984 pour le second<sup>1</sup>, lesquels, bien évidemment, ne peuvent trouver leur place dans le plan établi par Benhaïmouda, destiné à « restituer la production romanesque dans son contexte social et historique » (Benhaïmouda, 2005, p. 17), soit celui de l'Algérie postindépendance.

### I.3. Noir(e) Alger

De la même manière que pour son aîné du XIX<sup>e</sup> siècle, l'« enracinement » du roman policier en Algérie n'a donc eu lieu, affirme Burtscher-Bechter<sup>2</sup>, qu'avec « l'urbanisation et l'industrialisation massives des deux décennies d'après l'indépendance [lesquelles] ont complètement changé les conditions sociales et économiques », avec leur lot de répercussions négatives, « pauvreté et crimes [qui] s'étendent dans la capitale algérienne [...] car c'est l'environnement urbain qui, à la longue, garantit l'ancrage du genre en Algérie » (1998, p. 39)<sup>3</sup>.

La critique constate au passage que les villes Algériennes, la Capitale en tête, « qui se prêterait enfin à la description de crimes et à la poursuite des criminels » (Burtscher-Bechter, 1998, p. 39), ne constituent pas le décor des romans d'espionnage de Khader, Lamrani et Abahri, dont l'action se situe quasi exclusivement à l'étranger, ce qui s'explique, selon elle, par la posture idéologique des gouverneurs d'à l'époque,

---

<sup>1</sup> Cf. notre article *Le roman policier algérien francophone [1970-2019]. Une mise à jour* (<https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/93/8/1/151717#:~:text=Le%20roman%20policier%20alg%C3%A9rien%20francophone%2C%20dont%20la%20naissance%20remonte%20%C3%A0,l'int%C3%A9gration%20des%20textes%20d>).

<sup>2</sup> Burtscher-Bechter étaye son propos en citant Rachid Boudjedra, qui, en 1987, affirmait : « la société algérienne est une société rurale. Cela fait à peine 15 ans qu'elle commence à s'urbaniser [...] le crime paysan existe, mais il n'y a presque jamais d'enquête, car ce crime-là est toujours camouflé. Ou alors, c'est un crime en plein jour consécutif à une vengeance, à une sorte de vendetta. Le silence du village légifère sur la justesse d'un tel acte. C'est la guerre de Libération qui a apporté quelques changements à cette situation. D'ailleurs, les premiers polars chez nous sont fortement ancrés dans cet événement. » (1998, p. 39).

<sup>3</sup> Naudillon note toutefois que si « le développement du polar dans les pays du Sud semble suivre [le] modèle [occidental] », celui-ci n'est pas sans présenter « de grosses variantes inscrites dans le développement particulier des villes dites du tiers monde » (2002, p. 31).

pour lesquels l'espace national devait être préservé, et « l'Algérie et surtout Alger [devaient] reste[r] donc des lieux “immaculés” où les héros rentrent après avoir accompli leurs missions » (1998, p. 40).

Benhaimouda qualifie, quant à lui, les lieux des récits de Youcef Khader (alias Roger Vilatimo – voir annexe A –) et d'Abdelaziz Lamrani d'« espace idéologique et physique manichéen et singulièrement rétréci », représenté d'un côté par Israël, les Territoires occupés et les pays limitrophes, et de l'autre par l'Algérie *militaire* (2005, p. 145). Dugas note à ce propos que les romans d'espionnage parus durant la décennie soixante-dix en Algérie et en Tunisie (œuvre de Kamel Ghattas) sont « presque tous inspirés par le conflit israélo-arabe renaissant », tandis que « le pays resté le plus ouvert au dialogue judéo-arabe, à savoir le Maroc, demeure alors à l'écart du mouvement » (1998, p. 133).

Le roman d'Abahri se déroule, pour sa part, majoritairement en Europe (France et surtout Espagne). Cette « délocalisation » de l'action est expliquée comme suit par Burtscher-Bechter :

L'Algérie voulait être un état socialiste, et dans un état socialiste, le crime n'existe pas [...] Le crime se passe ailleurs, et c'est ce super-héros [ici Saber Mourad, personnage principal des romans de Khader] qui se déplace pour soutenir les frères arabes, les frères musulmans dans le monde arabe, mais aussi d'autres populations qui souffrent toujours de l'impérialisme, et les soutient à s'en libérer. (2016)

Il faut donc attendre *Le Portrait du disparu* et *Les Pirates du désert* de Zehira Houfani (1986) pour voir l'intrigue changer de lieu, avec, cela dit, un côté artificiel assez prononcé, « [le premier roman] se passe à Alger mais pourrait avoir pour cadre n'importe quelle autre ville ; et, dans [le second], les descriptions idéalisées de Tamanrasset [...] paraissent, dans la plupart des cas, être des extraits de documentaires » (Burtscher-Bechter, 1998, p. 91).

L'arrivée, la même année, de l'inspecteur Antar, personnage principal de *La Résurrection d'Antar* et *La Saga des Djinns* de Djamel Dib (en plus de *L'Archipel du Stalag*, troisième volume de la série paru en 1989), puis, l'année d'après, de son alter ego Adel, héros de *Mimouna* et *Adel s'emmêle...* (1988) de Salim Aïssa, marque le début de l'implantation du roman policier dans la réalité algérienne. La rupture n'est pas d'ordre stylistique – pour Burtscher-Bechter, les romans de Houfani appartiennent également au sous-genre noir –, mais spatial :

En somme, l'enracinement des romans noirs de Djamel Dib et de Salim Aïssa se manifeste, d'une part, dans la description et l'indication des noms de lieux en Algérie, d'autre part, elle apparaît dans l'ancrage des personnages dans la quotidienneté algérienne et ses tracasseries, qui deviennent souvent le point de départ de descriptions et de réflexions ironiques et critiques chez les protagonistes. (Burtscher-Bechter, 1998, p. 95)

Cette orientation va se confirmer avec l'introduction, dès 1990, du « roman policier réaliste » (Burtscher-Bechter, 1998, p. 101) avec *Le dingue au bistouri* de Yasmina Khadra (alias Mohammed Moulessehoul), premier d'une série de peintures hyperréalistes de la société<sup>1</sup> que l'*Écrivain* évoque en ces termes :

Je racontais les drames de mon pays sans en exagérer les portées et sans en minimiser les traumatismes, attentif au moindre tressaillement d'une société soumise à embargos, à huis clos dans son martyre, copieusement lapidée sur la place publique à coup de fabulations obscènes et de manipulations politico-médiatiques d'une rare cruauté. (Khadra, 2008, p. 12)

---

<sup>1</sup> *Le dingue au bistouri* (1990), *La foire des enfoirés* (1993), *Morituri* et *Double blanc* (1997), *L'Automne des chimères* (1998), en plus de *La part du mort* (2004) et *Qu'attendent les singes* (2014).

C'est autour de cette même période, laquelle suit immédiatement le soulèvement d'octobre 1988, que se situerait justement, selon Dugas, l'« an I » du polar, non seulement algérien, mais aussi maghrébin<sup>1</sup>, dans la mesure où les romanciers ont voulu peindre ce « “monde de terreur”, policier s'il en est, et plus romanesque que nature ? » (1998, p. 4), et « dévoiler à travers le vraisemblable fictionnel, ce “vécu vrai” que quantité de témoignages peinent à traduire », celui de « l'Algérie née [de ce] traumatisme [et] fille des relations honteuses longtemps entretenues par la police avec le politique » (1998, p. 5). Le même chercheur note que c'est lors de cette période mouvementée et violente qu'« apparaissent dans l'édition algérienne les romans du Commissaire Llob et de Djamel Dib, introduisant parmi une production qui est loin d'être débarrassée des poncifs antérieurs une véritable révolution dans la réception du “polar” maghrébin » (Dugas, 1998, p. 5).

Au fil des mois, la violence « politique » s'*exponentialise*, atteignant des sommets jusqu'alors inégalés. Le drame s'amplifie, le pays bascule dans la *décennie noire*<sup>2</sup>, et les écrivains algériens voudront encore, peut-être plus que jamais,

---

<sup>1</sup> À côté du roman policier marocain francophone, symbolisé par l'inspecteur Ali, le héros de Driss Chraïbi, et lequel compte également des auteurs comme Elmehdi Elkourti et Soufiane Chakkouche, il faut mentionner l'existence d'une littérature tunisienne du genre tout aussi anecdotique – comparativement à celle algérienne – (Kamel Ghattas, *Al Sid* [Chedly El Okby], Jamel Ghanouchi, ainsi que Charlotte et Erich Alauzen).

<sup>2</sup> La *décennie noire* désigne le conflit armé ayant opposé le gouvernement algérien aux groupes islamistes armés entre 1991, année de l'annulation du premier tour des élections législatives remporté par le Front islamique du Salut (FIS), et le début des années deux-mille. La détermination du début et de la fin d'une période historique étant souvent arbitraire, ces dates sont à prendre comme de simples repères. Meddi évoque d'ailleurs la difficulté à fixer un début aux *années de plomb* : « ... ce fameux début si difficile à déterminer (1990 ? 1991 ? 1992 ? Un truc vu au JT ? Le premier attentat ? Lequel ? Celui de la Casbah ? La 505 des flics criblée de balles à la Casbah ? De la marine ? Les appelés de Reggane ? Juste avant ? Juste après ? Avant ou après quoi ?)... » (2017, p. 162). La date de fin est tout aussi incertaine et varie selon les auteurs : « Pour Benjamin Stora, elle n'est terminée qu'en 2001 ; pour Sid Ahmed Ghazali ainsi que pour Pierre-Jean Roca, elle prend fin en 2002 ; pour Fanny Colonna, elle ne s'arrête qu'en 2003 ; voire pour Pierre Daum qu'en 2005 » (*Décennie noire*, 2021). À partir de cette dernière année, qui a connu l'adoption de la Charte pour la paix et la réconciliation nationale, il n'a plus été question, dans le discours officiel du moins, que de *tragédie nationale*.

témoigner, rendre compte de l'horreur. Un temps, la « littérature de l'urgence »<sup>1</sup>, catégorie transversale, a constitué un fourretout dans lequel se retrouvait quasiment toute la production nationale de cette époque, y compris le polar balbutiant, qui y côtoie des œuvres d'illustres aînés (Mohamed Dib, Assia Djebar, Rachid Boudjedra, Rachid Mimouni, etc.), de même que des textes de nouveaux auteurs (Maïssa Bey, Aïssa Khelladi, Aziz Chouaki, etc.), avec, bien entendu, la ville comme espace préférentiel :

C'est d'abord Alger la capitale, devenue capitale de la terreur [...] c'est aussi Constantine et Annaba [...] ou encore Oran [...] C'est l'écriture des villes principales, est, ouest et centre, pour dire que la violence est partout présente [...] elles sont le lieu de l'accomplissement de l'Histoire, elles sont la métaphore de l'Algérie. (Belaghoueg, 2006, p. 23)

À partir des années deux-mille, même si le polar reste dominant, d'autres variantes vont apparaître dans la production romanesque du genre, circonscrite jusqu'alors au roman d'espionnage, à celui de procédure policière et au noir, à l'exemple du roman à suspense (*Le pouvoir de l'ombre* de Mohamed Benayat, 2009, *Les aumônières de Dieu* de Mohamed Arhab, 2011), lequel peut tour à tour se faire

---

<sup>1</sup> Selon Boualit, « la notion d'écriture d'urgence a été lancée par les écrivains algériens eux-mêmes pour mettre l'accent sur la concomitance des faits et de leur écriture [...] Pour certains auteurs, il est ainsi clairement établi que c'est la substance à mettre en écriture qui dicte l'urgence » (1999, p. 35). Nous retrouvons, au rang de ceux-ci, Boudjedra et Djebar. Pour Leperlier, « un usage métonymique de la situation légale algérienne est probable : quelques mois après l'instauration de l'état d'urgence en février 1992, une recension de *FIS de la haine* [...] et de *De la Barbarie en général et de l'Intégrisme en particulier* [...] souligne que les textes sont "écrits en état d'urgence" » (2018a, pp. 99-100). En revanche, d'autres écrivains rejettent cette conception « qui se veut en parfaite adéquation avec la situation socio-historique algérienne officiellement en "état d'urgence", [et] suggère [...] que l'écriture des années 90 répond à une commande au même titre qu'un phénomène de mode » (Boualit, 1999, p. 36). Parmi ces derniers, nous pouvons citer Saâdi et même Khadra, pour qui le qualificatif de littérature d'urgence « relèv[e] beaucoup plus d'une option de Marketing que d'une approche objective » (Mokhtari, 2002, p. 171).

fantastique (*Complot à Alger* d'Ahmed Gasmia, 2007), conspirationniste (*Ombre 67* du même auteur, 2014), politique (*Le Général K* de Mustapha Yalaoui, 2017), scientifique (*Meurtre scientifique* de Zoubir Zerarga, 2020) ou juridique (*La dernière audience* de Zine Bakhouché, 2020), du *whodunit* (*Le meurtre de Sonia Zaid* de Rahima Karim, 2002), du roman policier historique (*L'espion d'Alger* de Nabil Benali, 2017, *Prodigieuse fortune* de Corinne Chevallier, 2021) ou encore de celui parodique (*Commissaire Krim* d'YB, 2008).

La géographie du genre s'élargit en conséquence, néanmoins, Alger demeure la ville la plus représentée dans ce corpus, principalement, explique Belhadjin, parce que qu'elle a été, bien avant l'émergence du policier, « le lieu d'ancrage de beaucoup d'autres fictions » (2012, paragr. 15), et que « nombreux sont les auteurs – dont les plus grands, à l'instar de Camus – à situer à Alger les histoires de leurs romans » (2012, paragr. 16).

La capitale algérienne est talonnée par Oran, que nous retrouvons dans la plupart des polars d'Ahmed Tiab, *À la mémoire du commandant Larbi* de Nabil Benali ou *Les chemins inutiles* de Saïd Oussad. D'autres localisations sont aussi présentes, le récit s'y déroulant de manière partielle ou intégrale : la Mitidja (*La mort de l'entomologiste* de Mohamed Balhi), la Kabylie (*Le Chien de Titanic* d'Ali Malek, *Le choix de Thanina* de Rénia Aouadène) et même la lointaine Tamanrasset (*La Prière du Maure* d'Adlène Meddi, *La guerre est une ruse* de Frédéric Paulin et *Marée basse* d'Adib Benazzi).

Quand le roman policier algérien s'*internationalise*, il déborde sur le Maroc (*L'outrage fait à Sarah Ikker* de Yasmina Khadra), Marseille (*Pour donner la mort, tapez 1* d'Ahmed Tiab), Lyon (*Le roman noir d'Ali* d'Abdelkader Ferchiche), Paris (*L'homme de la première phrase* de Salah Guemriche, *Commissaire Krim* de YB...) et même la Mecque (*Mère des Cités* de Mustapha Bouchareb). Record absolu, l'action du roman de Mohamed Benayat, *Le pouvoir de l'ombre*, se répartit sur pas moins de

sept villes (dont cinq américaines) : Seattle, Miami, San Francisco, Chicago, New York, Zurich, Tokyo et Paris.

*Curieusement*, la troisième ville du pays, Constantine, est sous-représentée dans ce corpus où elle n'apparaît que dans *Le Général K* de Mustapha Yalaoui – qui y est né – et *Le fils du Caïd* de Saad Khiari, sans pour autant qu'elle constitue le cadre spatial principal de ces romans. Cette remarque s'est imposée à nous dans la mesure où, comme l'affirme Benachour, « Constantine possède une forte imagibilité [...] Elle suscite l'écriture » (2008, p. 216), comme en témoigne sa présence dans la spatialisation narrative d'« un nombre important de textes littéraires produits par des écrivains d'horizons divers », ainsi que dans « des œuvres plus proches du référentiel que du fictionnel, tels les récits de voyage et les témoignages » (2008, p. 17).

Dans ce contexte, il nous semble pertinent de rappeler l'importance que revêt *Nedjma* de Kateb Yacine, où Constantine occupe une place centrale, dans la reconnaissance du roman maghrébin », lequel, selon Bonn « n'a pu s'affirmer comme tel qu'à partir du moment où il a assumé pleinement la citoyenneté de sa parole » (1986, p. 59). Les codes de l'écriture romanesque étant citadins, les premiers textes ethnographiques ont cédé la place, à partir de *Nedjma*, à une littérature presque exclusivement citadine, où « la campagne n'apparaîtra plus [...] que comme une sorte de contrepoint mythique » (Bonn, 1986, p. 59).

Pour en revenir au roman policier *algérois*, Belhadjin affirme au sujet de la dimension urbaine<sup>1</sup> des romans de Khadra :

La caractéristique, qui constitue une sorte de valeur ajoutée [...] est d'évoquer la ville sans pour autant la réduire au simple stéréotype du genre, de représenter Alger de

---

<sup>1</sup> Au sens que lui donne Blanc (voir sect. I.2).

manière tout allégorique, en tant qu'elle symbolise la souffrance du peuple algérien face aux tragédies qui le secouent. Alger devient alors l'entité – souvent anthropomorphisée – contrainte de faire face à son histoire, observée par le commissaire Llob. (2012, paragr. 17)

La chercheuse postule, en outre, que c'est la caractéristique en question, soit « l'importance accordée à la ville d'Alger [...] et l'originalité de son évocation », qui, précisément, a « donn[é] un nouvel élan à ce qui fait figure de stéréotype incontournable » (Belhadjin, 2012, paragr. 18). Ce dépassement des codes d'écriture de la ville a, par ailleurs, été souligné par Benhaïmouda :

Comme dans la tradition policière occidentale, ces représentations policières algériennes s'ancrent, à l'origine, dans un substrat socio-historique [...] cependant le développement du genre va susciter la dégradation de ces notations réalistes en stéréotypes fonctionnels, c'est-à-dire destinés à accompagner l'action, à rendre perceptibles les secrets d'un paysage, d'une situation, d'un caractère, ... (2006, p. 52)

S'inspirant des travaux de Sansot, le même auteur distingue deux principaux hauts lieux du roman policier algérien : les *lieux louches* (ou *équivoques*) et les *lieux sinistres* (ou *angoissants*), « deux modalités, bien que mitoyennes, au carrefour de la marginalité, de l'illégalité, de la misère, du malheur et du crime, n'en sont pas moins dissemblables » (Benhaïmouda, 2006, p. 36).

Les premiers sont « des endroits excentrés : cabarets, hôtels de luxe, clubs huppés situés à la périphérie (corniche ou hauteurs d'Alger), protégés des regards, placés sous la protection des forces de l'ordre ou des hommes de main des puissants » (Benhaïmouda, 2006, p. 39), lieux « sembl[ant] d'autant plus équivoques qu'Alger n'a jamais connu de véritable vie nocturne, y compris avant les émeutes de 1988 et le début du terrorisme » (Benhaïmouda, 2006, p. 40). L'inventaire comprend également

« des rues, ou des esplanades écartées, zones idéales pour couples discrets, clients en maraude (ou tueurs en série) » (Benhaïmouda, 2006, p. 41).

Cependant, à la différence de l'anthroposociologue, qui, dans sa *Poétique de la ville*, évoque les quartiers louches et les lieux sinistres (Sansot, 1973, pp. 265-276), Benhaïmouda préfère circonscrire le caractère « louche » à certains lieux non exposés au regard du public, et ce en partant du constat que les quartiers en question, définis par « le mouvement, l'animation, la chaleur, le “vice”, le plaisir étalé, l'impudeur, le grouillement, la liaison scabreuse et facile », sont inexistantes dans la réalité algérienne – et par ricochet dans le polar national – en raison « du moralisme ambiant et de dispositions réglementaires stipulant que l'État demeure le garant de l'ordre théologique et moral » (2006, p. 37).

Si la notion de louche « se rapporte essentiellement à la couche aisée de la société algéroise » (Benhaïmouda, 2006, p. 42), celle de sinistre concerne « le plus souvent les zones déshéritées d'Alger (la Casbah, les cités H. L. M. de la périphérie) », et de manière plus générale, tout lieu « aussi serein et anodin fût-il [...] pour peu qu'un halo inhabituel, une clarté, une ombre particulière du crépuscule, l'état d'âme du héros, ou l'intrusion du crime, viennent bouleverser la perception ou l'ordre habituel des choses » (Benhaïmouda, 2006, p. 46). À ces lieux s'ajoutent, bien entendu, les motifs génériques universels énumérés dans la section I.2.

L'auteur précise, toutefois, qu'« il n'existe pas de frontière formelle entre lieux louches et lieux sinistres [qui] peuvent occasionnellement coexister » (Benhaïmouda, 2006, p. 45), les seconds demeurant, dans le policier algérien, « les lieux mêmes du crime » (Benhaïmouda, 2006, p. 46).

Comme nous l'avons vu, l'image de la capitale algérienne a connu une évolution majeure avec l'émergence du polar « national » à partir des années quatre-vingt-dix. La ville blanche, « solaire », s'est peu à peu colorée de noir, sous l'impulsion de Yasmina Khadra, « meilleur représentant » d'un corpus de romans où

« la ville d'Alger [...] apparaît comme la métaphore ultime de l'agonie d'un peuple et d'une histoire. Les figures de la mort qu'elle soit individuelle ou collective hantent la ville dont elles dessinent une nouvelle cartographie sanglante » (Naudillon, 2002, p. 31). Ce « modèle de description métaphorique à tonalité sordide » étant, au fil du temps, devenu « une propriété conventionnelle des romans de Azouz Begag, Adlène Meddi, Abed Charef, etc. » (Benhaïmouda, 2006, p. 48).

Cela dit, il sied de rappeler qu'au-delà de la dimension architextuelle<sup>1</sup> abordée *supra*, la représentation de la ville dans le roman policier n'échappe pas, outre la perception propre à chaque auteur, à d'autres stéréotypies d'ordre plus généralement transtextuel<sup>2</sup>, mais aussi extratextuel, plus spécifiquement *socioculturel*.

Au cœur de notre recherche, ces différents aspects seront examinés sous le prisme de la géocritique, approche de l'espace littéraire qui fera l'objet du chapitre suivant.

---

<sup>1</sup> « L'ensemble des catégories générales, ou transcendantales – types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. – dont relève chaque texte singulier. » (Genette, 1982, p. 7).

<sup>2</sup> « Tout ce [...] qui met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes. » (Genette, 1982, p. 7).

## **CHAPITRE II : GÉOCRITIQUE**

*« Il suffit de ne jamais perdre de vue que la représentation est une re-présentation, évolutive donc, transgressive, et non une image statique d'un présent perpétué à l'infini. »  
(Bertrand Westphal, La Géocritique : réel, fiction, espace)*

## II.1. Piliers

Dans un entretien paru en 2018, Bertrand Westphal évoque la géocritique en ces termes :

À vrai dire, la géocritique est née de manière assez empirique. Au cours des années quatre-vingt-dix, j'avais étudié la représentation de lieux situés sur le pourtour méditerranéen. Sans recourir à un substrat théorique bien défini, avec une bonne dose de spontanéité, je m'étais efforcé de confronter une série de points de vue saisis, à l'égard de chacun de ces lieux, quelque part entre l'ici et l'ailleurs, le maintenant et l'alors, entre les disciplines (littérature, géographie, urbanisme, etc.) et les média (la littérature, certes, mais aussi le cinéma et d'autres) [...] La question qui a fini par se poser était la suivante : dès lors que l'on met en relation les différentes visions fictionnelles d'un même lieu, que se passerait-il ? Évidemment, les conséquences seraient multiples et c'est justement dans la réponse à cette interrogation que se situe la genèse de la géocritique. (Moura & Westphal, 2018, pp. 172-173)

C'est, sans doute, cette dimension empirique, s'appuyant en majeure partie sur l'expérience commune, qui a fait dire à l'un des participants à la table ronde clôturant le colloque fondateur de la discipline, organisé en 1999 par l'université de Limoges (France) sous le titre « La géocritique mode d'emploi », et dont est issu l'ouvrage collectif éponyme dirigé par Westphal et publié l'année suivante : « Mais quelque chose m'effraie dans tout ce que nous disons : j'ai l'impression que la géocritique, on en a toujours faite, peut-être en bricolant. », ce à quoi a rétorqué un autre : « Le souci de voir dans la géocritique la prose de Monsieur Jourdain, c'est plutôt bon signe. Quelque chose de nouveau, c'est quelque chose qui a toujours été là, mais qu'on n'a pas nommé. » (Chabrol et al., 2000, p. 305-306).

En lançant l'idée d'une géocritique, Westphal voulait justement donner un nom à une « poétique dont l'objet serait non pas l'examen des représentations de l'espace en littérature, mais plutôt celui des interactions entre espaces humains et

littérature » (Westphal, 2000, p. 17). Cette définition appelle de notre part deux précisions.

La première concerne le fait que Westphal n'a pas opté pour le nom « géopoétique », lequel aurait été mieux indiqué pour caractériser sa démarche. Ce dernier explique ce choix par le fait que ce terme renvoie à des pratiques plutôt en relation avec la création qu'avec la critique (récits narrants la « création de la Terre » ou transcription poétique des espaces humains), en plus de l'existence, depuis 1989, d'un institut international de Géopoétique fondé par le poète Kenneth White, qui se préoccupe, entre autres, des liens entre poésie, biologie et écologie (Westphal, 2000, p. 16). Remarquons ici que pour Collot, le premier à avoir employé – « et peut-être inventé » – le mot « géopoétique » est le poète français Michel Deguy (2014a, p. 106). De son côté, White, manifestement échaudé par « les sottises qui ont pu être dites sur la géopoétique au colloque proto-géocritique » (s. d. -a) – sous-entendu la contribution de Daniel-Henri Pageaux dans laquelle il conclut à « l'absence d'une géopoétique » (Pageaux, 2000, p. 144) –, n'a pas été tendre avec Westphal : « la géocritique, qui s'est voulue “au carrefour des potentiels créatifs”, n'est en réalité qu'un fourre-tout intermédiaire. » (White, s. d. -a).

La seconde est relative à l'emploi de l'expression « espaces humains ». Dans le contexte de la géocritique, Westphal ne s'attarde pas sur la démarcation traditionnelle entre « espace » et « lieu », et préfère, à la place, employer le terme susmentionné, car les deux confluent justement dans les espaces humains (2007, p. 17). Cette option s'avère commode au vu de la nature protéiforme de la notion de « lieu », qui a fait dire à Brochot et de La Soudière, dans la présentation du numéro de la revue *Communications* consacré à ce thème, que « devant la modestie apparente, voire la trivialité, avec laquelle [cette notion] se manifeste souvent dans le langage commun, on serait tenté de croire à l'incongruité ou à l'inutilité de chercher à lui donner un statut scientifique » (2010, p. 5).

Westphal part donc du constat que ces espaces ont connu depuis la sortie de la Seconde Guerre mondiale des bouleversements tels que leur perception en a inévitablement été altérée, en ce que l'on est passé du regard colonialiste, « essentiellement monolithique, qui, par sa nature même, embrassait l'espace en fonction d'un seul point de vue : le sien », à une « multiplicité des regards portés sur le monde », lesquels, à partir du début des années soixante et des indépendances africaines, se sont encore affinés, d'où « l'émergence d'une pluralité de points de vue différents, voire divergents » (2000, p. 10).

Cette résurgence de *l'Autre* s'est accompagnée de l'apparition de l'imagologie, « tout entière axée sur l'étude des représentations de l'étranger en littérature » et « fais[ant] abstraction du référent pour se concentrer sur la manière dont l'écrivain en rend compte » (Westphal, 2000, p. 28). Définie par Pageaux comme la « représentation d'une réalité culturelle au travers de laquelle l'individu ou le groupe qui l'ont élaborée [...] révèlent et traduisent l'espace culturel et idéologique dans lequel ils se situent », l'*image* procède d'« un Je par rapport à l'Autre, d'un ici par rapport à un ailleurs » (Pageaux, 1989, p. 135). Elle fait partie d'un ensemble « vaste et complexe », l'imaginaire social, marqué « par une profonde bipolarité : identité vs altérité, l'altérité étant envisagée comme terme opposé et complémentaire par rapport à l'identité » (Pageaux, 1989, p. 135).

Toutefois, si cette branche de la littérature comparée s'est rapidement saisie de l'espace au sein duquel évolue l'Autre, il n'en demeure pas moins que celui-ci, alors même que l'analyse portait sur une série de représentations, n'était encore perçu que dans sa dimension « étrangère » (Westphal, 2000, p. 29).

C'est justement en tant que dépassement de l'imagologie que la géocritique a été pensée. Lui-même comparatiste, Westphal a proposé, d'abord dans son article « Pour une approche géocritique des textes. Esquisse », paru dans *La géocritique mode*

*d'emploi* (2000)<sup>1</sup>, puis dans le manifeste de la discipline, *La géocritique : réel, fiction, espace* (2007), une analyse dont le principe même réside dans « la confrontation de plusieurs optiques qui se corrigent, s'alimentent et s'enrichissent mutuellement. L'écriture de l'espace est toujours singulière. Quant à la représentation géocritique, elle se dégage d'un spectre de représentations individuelles aussi riche et varié que possible » (Westphal, 2007, p. 187).

Ainsi, à la logique *égocentrée* de l'imagologie, où « l'objet représenté s'efface au profit du sujet qui le représente », il oppose celle *géocentrée* de la géocritique, où il appartient au référent spatial de « fonder la cohérence de l'analyse et non plus à l'auteur et à son œuvre » (Westphal, 2007, p. 186). C'est le *géocentrisme*, qui, de l'avis du théoricien, distingue la géocritique de l'imagologie, mais aussi de la *géopoétique* et de l'*écocritique* (Westphal, 2007, p. 185). Kenneth White présente la géopoétique comme

une théorie-pratique transdisciplinaire applicable à tous les domaines de la vie et de la recherche, qui a pour but de rétablir et d'enrichir le rapport Homme-Terre depuis longtemps rompu, avec les conséquences que l'on sait sur les plans écologique, psychologique et intellectuel, développant ainsi de nouvelles perspectives existentielles dans un monde refondé (s. d. -b).

---

<sup>1</sup> Paraphrase du titre du « romans » de Georges Perec, *La Vie mode d'emploi* (1978) : « L'allusion [...] n'échappe à personne. Promoteur d'une littérature à la fois ludique et grave, Perec a rendu compte de plusieurs espèces d'espaces, non sans mettre en garde son lecteur : "Vivre, c'est passer d'un espace à un autre, en essayant le plus possible de ne pas se cogner" » (Westphal, 2001, p. 7). En suivant le même raisonnement, il ne serait pas étonnant que le sous-titre de *La géocritique : réel, fiction, espace* soit un détournement du titre d'un article de Christine Montalbetti paru en 2001, *Fiction, réel, référence*. Ce qui renforce cette assertion, c'est que dans son ouvrage, Westphal dénonce justement la logique de Montalbetti, qui « refuse d'entériner l'interaction entre la bibliothèque et le monde » (2007, pp. 271-272), soit entre la fiction et le réel, ce que prône justement le théoricien, qui, pour rendre justice au « réel », le replace au début du sous-titre, en prenant soin, peut-être pour brouiller les pistes, de substituer au mot « référent » celui d'« espace », un quasi-synonyme dans ce contexte.

Quant à l'écocritique, elle a pour objet « l'étude du rapport entre la littérature et l'environnement naturel » (Glotfelty, cité dans Bouvet, 2013, p. 4). Notons dans ce contexte qu'au contraire de Westphal, Ziethen classe ces deux théories, de même que les romans-géographes (Brosseau), la géographie de la littérature (Moretti, Piatti), la pensée-paysage (Collot) et la narratologie de l'espace (Dennerlein, Nünning, Ryan), au rang des approches géocentrées (2013, p. 3).

Westphal situe la géocritique dans le sillage du *spatial turn* (*tournant spatial*), terme que l'on doit au géographe Edward Soja (1989), et que définit Collot comme une « mutation épistémologique générale qui affecte l'ensemble des sciences de l'homme et de la société, de plus en plus attentives, depuis au moins un demi-siècle, à l'inscription des faits humains et sociaux dans l'espace » (2014a, p.15). Succédant au *linguistic turn* (*tournant linguistique*), dominant durant les années soixante et soixante-dix, le tournant spatial a contribué à l'émergence de nouvelles approches littéraires qui, selon Ziethen, « réfutent l'idée reçue que l'espace soit simple décor, arrière-plan ou encore mode de description » (2013, p. 3), mais appréhendent celui-ci en tant que « moteur de l'intrigue, véhicule de mondes possibles et médium permettant aux auteurs d'articuler une critique sociale » (2013, p. 4).

Du fait de cette appartenance à un champ où convergent plusieurs disciplines, la géocritique est conçue elle-même comme *interdisciplinaire*. Westphal ne manque d'ailleurs pas de rappeler que l'imagologie, dont la géocritique descend en ligne directe, « déborde [déjà] du cadre de la littérature ; elle suppose un ancrage dans l'anthropologie, la sociologie ou l'histoire [...] attache interdisciplinaire [qui] est l'une [de ses] conditions sine qua non » (2007, p. 183). Bouvet relativise, néanmoins, l'importance du caractère interdisciplinaire de la géocritique, qui reste avant tout foncièrement littéraire, surtout en comparaison à la géopoétique et à l'écocritique, dans lesquelles la géographie occupe une place déterminante (2013, pp. 5-10).

Outre « une spéculation sur la géométrie variable des domaines esthétiques (liens entre littérature et cinéma, littérature et photographie, etc.) » (Westphal, 2007, p. 196), cette interdisciplinarité peut être appréhendée de deux façons supplémentaires.

La première consiste à « passer conjointement au crible plusieurs formes d'art mimétique dans une même étude de représentation spatiale » (Westphal, 2007, p. 196), ce qui comprend, notamment les représentations cinématographiques, photographiques et plastiques d'un espace donné, alors que la seconde « nourrit une réflexion sur la méthodologie et les sources à exploiter » (Westphal, 2007, p. 197). C'est, justement, en faisant s'entrecroiser la théorie littéraire<sup>1</sup> avec des savoirs relevant essentiellement des sciences humaines et sociales que le théoricien a dégagé les trois piliers sur lesquels se fonde la géocritique, la *spatio-temporalité*, la *transgressivité* et la *référentialité*, que nous aborderons *infra*.

Westphal observe que l'espace, longtemps réduit par la pensée positiviste à « servir de scène au temps qui dévoilait le dieu Progrès » (2007, p. 22), n'a entamé sa revanche sur celui-ci qu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, avec l'émergence du concept de l'espace-temps en vertu duquel le temps ne représentait plus que l'une des quatre dimensions spatiales.

Cependant, les travaux de Poincaré, Minkowski, Einstein (avec la théorie de la relativité) et leurs successeurs, élitistes par essence, « n'ont pas à proprement parler révolutionné les relations de l'espace au temps ou du temps à l'espace », et il a fallu attendre la fin de la Seconde Guerre mondiale, un « événement suffisamment fort

---

<sup>1</sup> Westphal souligne que « la géocritique trouve une impulsion dans le champ des études littéraires, plus précisément comparatistes, or ces dernières sont souvent mues par le souci d'associer des méthodologies distinctes mais compatibles ». Il donne entre autres exemples, l'imagologie, la sociopoétique d'Alain Montandon, de même que certaines tentatives de recoupement entre littérature générale et comparée et *Cultural studies* ou *Gender Studies* (2007, p. 197).

engage[ant] côte à côte tous les individus de la planète » (Westphal, 2007, p. 23), avec la fragmentation de l'espace « homogène » des empires coloniaux, pour voir s'imposer une nouvelle lecture du temps, et conséquemment, une perception différente de l'espace : « Le temps et l'espace souffraient d'une rupture chronique et topique, d'une effroyable déchirure. Ils se retrouvaient finalement dans des métaphores communes qui les associaient au point, au fragment, à l'éclat... » (Westphal, 2007, p. 24).

Partant, « les instants ne confluaient pas tous dans une même durée ; en l'absence de hiérarchie, les durées pouvaient se démultiplier [...] le temps faisait désormais surface. La perception du temps historique était rattrapée par les lois relatives [...] de l'espace-temps » (Westphal, 2007, p. 26). Remises en cause, les images spatiales du temps (l'écoulement d'un fleuve, la profondeur, l'épaisseur...) cèdent la place à de nouvelles métaphores, dont « les plus élaborées popularisent certains schémas, ou diagrammes, qui incluent les conjonctions issues d'une lecture plus complexe du monde et de ses coordonnées » (Westphal, 2007, p. 29).

Cela n'a pas été sans influence sur la littérature, « car si l'écriture se coule dans le temps, elle s'étale aussi sur l'espace de la page » (Westphal, 2007, p. 37), et le roman postmoderne, dont la lutte contre la contrainte du rectiligne constitue l'un des éléments qualifiants, s'est mis à « espacer », que ce soit par le biais de textes qui délinéarisent le récit en investissant par un biais iconique l'espace matériel du livre, soit par la déconstruction de la métaphore fluviale du temps, ou encore en invitant le lecteur à mener différents parcours à travers le texte. Westphal note, cependant, que cette « contre-attaque » de l'espace sur le temps, dont l'enjeu déclaré était, dans certains cas, « l'affirmation d'un règne sans partage<sup>1</sup> » (2007, p. 43), n'a pas

---

<sup>1</sup> L'auteur cite Karl Haushofer, l'un des fondateurs de la géopolitique, ainsi que l'historien Fernand Braudel.

entièrement abouti, et qu'un rééquilibrage s'est amorcé au cours des dernières décennies.

Dans le domaine des sciences humaines et sociales, cette corrélation entre les deux coordonnées a aussi bien concerné l'histoire<sup>1</sup> que la géographie<sup>2</sup>, l'architecture, l'urbanisme, la philosophie et l'anthropologie, avec un déficit certain pour la théorie littéraire<sup>3</sup>, d'où, justement, la nécessité de ne pas restreindre l'analyse des systèmes de représentation spatiale au seul champ de la littérature, et de l'élargir aux autres disciplines, la dynamique interdisciplinaire devant légitimement animer l'ensemble des approches de l'espace et du temps, quelle que soit la formation originelle de leurs tenants.

Poursuivant sa réflexion, l'auteur avance que toute représentation spatiale « oppose au réel un degré de conformité indécidable », ce qui fait que « l'espace ne saurait être perçu autrement que dans son hétérogénéité » (Westphal, 2007, p. 65). Pour définir cette dimension, Westphal s'appuie essentiellement sur la notion d'*espace strié* (homogène) et d'*espace lisse* (hétérogène)<sup>4</sup> introduite par les philosophes Gilles Deleuze et Félix Guattari.

Le premier, « l'espace de la *polis*, du politique, du policé, de la police » (Westphal, 2007, p. 68), s'oppose au second, *nomade* – dont l'archétype est la mer – lequel est « en permanence menacé par le striage que s'emploie à lui appliquer toute société policée » (Westphal, 2007, p. 69). Inversement, tel que postulé par certains courants critiques<sup>5</sup>, tout espace strié est voué à l'hétérogénéité, et c'est ce processus

---

<sup>1</sup> Ex. la *géohistoire* de Braudel.

<sup>2</sup> Ex. la *géographie temporelle* de Torsten Hägerstrand.

<sup>3</sup> Ex. Le *chronotope* de Mikhaïl Bakhtine

<sup>4</sup> « Deleuze et Guattari empruntent cette distinction entre lisse et strié à Pierre Boulez qui s'en servait pour différencier deux espace-temps musicaux : l'espace strié est un espace soumis à la mesure [...] tandis que dans l'espace lisse la coupure ou l'écart peut s'effectuer où on veut. » (Antonioli, 2009, p. 125)

<sup>5</sup> Postcolonial, post-féministe et multiethnique essentiellement.

dynamique, ce va-et-vient perpétuel, qui rend la frontière entre les deux espaces des plus floues.

Le passage d'un espace à un autre implique forcément une limite, et « toute limite, affirme Westphal, appelle le franchissement » (2007, p. 71). Celle-ci peut être *limes* (frontière), ligne d'arrêt, ou *limen* (seuil), destiné à être franchi. La *transgression* s'applique au franchissement du *limes*, « elle suppose un espace fermement strié et une volonté de le pénétrer, que l'appareil d'État [...] qualifierait d'effraction en devenir » (Westphal, 2007, p. 73).

Les limites sont régies par le code de l'*hospitalité*, qui permet de ne pas confondre le statut d'hôte et celui d'ennemi (Westphal, 2007, p. 77). « L'intersection, la zone de contact entre les acteurs sociaux, est régie par des règles explicites. Ces règles supposent un rythme partagé, une concordance spatio-temporelle » (Westphal, 2007, p. 74). Aussi, la transgression impose l'hétérogène, la discordance, et par voie de conséquence, la *polychronie*<sup>1</sup> et la *polytopie*<sup>2</sup>, qui, à leur tour, produisent une *polyrythmie*<sup>3</sup>.

Westphal estime, dans une optique héraclitéenne<sup>4</sup>, que

l'espace est dans son essence même transgressif. Il n'est pas fixe, il fluctue, il est happé par des forces (ou génère une dynamique) qui provoquent (que provoque) sa fluance [*sic*] permanente. Peut-être ce *perpetuum mobile* sanctionne-t-il moins une transgression que la transgressivité inhérente à toute spatialité et à toute perception du lieu (2007, p. 78).

---

<sup>1</sup> « La conjugaison de temporalités différentes. » (Westphal, 2007, p. 75).

<sup>2</sup> « La composition de spatialités différentes. » (Westphal, 2007, p. 75).

<sup>3</sup> Coexistence de « rythmes de vie asynchrones, plus ou moins compatibles. » (Westphal, 2007, p. 75).

<sup>4</sup> En rapport avec la pensée du philosophe grec Héraclite – le mobilisme –, selon laquelle toutes les choses seraient en fluence (Héraclite, 2021).

Afin d'illustrer la *transgressivité* de l'espace, « tenir-ensemble d'éléments hétérogènes » selon la formule de Deleuze et Guattari (cité dans Westphal, 2007, p. 79), il fait de nouveau appel aux deux (géo)philosophes et à leur concept de *déterritorialisation*. Si la transgression est propre à des systèmes homogènes, délimités par des frontières claires et stables, elle est difficilement envisageable dans un système hétérogène et multiple, « dans un ensemble où la sortie du code constitue une option, un ensemble perçu comme un territoire offert à la déterritorialisation, à l'escapisme<sup>1</sup> » (Westphal, 2007, p. 87).

Le *territoire*, système de référence spatial et identitaire défini par Deleuze et Guattari, est imprévisible. Il est dépourvu de racines et se présente sous forme de *rhizome*<sup>2</sup>. De ce fait, il est temporellement instable et spatialement changeant, parcouru de *lignes de fuite*<sup>3</sup> qui alimentent « une dynamique de l'imprévu et de l'impermanence » (Westphal, 2007, p. 88), et amorcent une déterritorialisation, « et le territoire, mu par cette énergie qui le déterritorialise, est subordonné à une reterritorialisation provisoire<sup>4</sup> qui elle-même aboutira à une déterritorialisation ultérieure, etc. » (Westphal, 2007, p. 89). Le théoricien prend toutefois soin de préciser que « la déterritorialisation n'est pas nécessairement transgressive », et que « le lisse et le strié ne s'opposent pas totalement : il arrive que le lisse dissimule des striures qui se révèlent à l'usage » (Westphal, 2007, p. 92).

Ce territoire nomade convient à la représentation des espaces humains, appréhendés notamment dans un discours littéraire, et « mus par une dialectique qui

---

<sup>1</sup> « Désigne la décision de se soustraire à une société considérée comme illégitime, et pourtant trop forte pour qu'on lui résiste. » (Cordial, s. d.).

<sup>2</sup> « Tige souterraine vivace, généralement à peu près horizontale, émettant chaque année des racines et des tiges aériennes. » (Larousse en ligne, s. d. -a).

<sup>3</sup> « Terme de perspective désignant l'intersection d'un plan passant par l'œil du spectateur (plan de fuite) avec le plan du tableau. » (Larousse en ligne, s. d. -b).

<sup>4</sup> Westphal précise que la reterritorialisation n'exprime pas forcément un retour au territoire.

exprime cette aptitude au mouvement » (Westphal, 2007, p. 90), et la perception de l'espace dans sa mobilité « alimente une réflexion sur la crise du centre<sup>1</sup> et stimule l'émergence d'une vision minoritaire » (Westphal, 2007, p. 110).

Westphal rapproche la théorie de Deleuze et Guattari d'autres modèles de représentation des espaces macroscopiques (le *polysystème* d'Itamar Even-Zohar et la *sémiosphère* de Youri Lotman), intimes (l'*hétérotopie* de Michel Foucault), ou ceux se situant au carrefour mouvant des deux, où « s'épand une aire de liminalité paradoxale, qui dans un même temps est ouverte sur le monde et maîtrisable par l'individu » (2007, p. 116), subsumés sous le concept de *tiers espace*, introduit par Homi Bhabha et Edward Soja<sup>2</sup>, lequel « concentre la plus grande variété de discours [et] permet à la parole minoritaire de s'exprimer au même titre que le discours dominant, qui y perd ses privilèges » (2007, pp. 116-117). C'est un monde rendu possible par la déterritorialisation. « Il incarne la transgressivité en acte » (Westphal, 2007, p. 123).

En dernier lieu, le critique examine le rapport entre l'espace représenté dans la littérature et celui référentiel. Remettant en cause le dogme structuraliste de l'autonomie du texte, il postule que « quelle que soit sa forme, la littérature – comme tout art mimétique – correspond toujours à la représentation d'un réel infiniment plastique dont la “réalité” apparente ne constitue qu'une posture parmi d'autres » (Westphal, 2007, p. 150), et propose trois modalités du lien unissant le référent et sa

---

<sup>1</sup> En référence au binôme centre/périphérie, « outil conceptuel majeur du paradigme colonial » (Collignon, 2007). De par l'oscillation perpétuelle entre centre et périphérie, l'état de transgressivité, explique Westphal, permet de dépasser cette bipolarité (2007, p. 83).

<sup>2</sup> Entre autres, l'*entre-deux* de Michel Serres, la *marge* de bell hooks et le *quart espace* de Frederick Luis Aldama. Précisons que chez Soja, le *third space* s'écrit *thirdspace*, car le *tiers espace* est « un lieu de fusion intégrale », ce dont l'orthographe même du mot doit faire cas (Westphal, 2007, p. 120).

*re-présentation*<sup>1</sup> fictionnelle : le *consensus homotopique*, le *brouillage hétérotopique* et l'*excursus utopique*.

Dans le premier cas de figure, la fiction est nommément mise en relation avec un référent du monde « réel ». Dès lors, « on assiste non pas à une construction *ex nihilo*, mais à la reconfiguration d'un réalème<sup>2</sup>, à la mise en forme d'une ou de plusieurs de ses virtualités » (Westphal, 2007, p. 169), lesquelles « viendront s'ajouter aux propriétés progressivement actualisées dans le référent » (Westphal, 2007, p. 170). Ces virtualités ne doivent pas être opposées aux propriétés actuelles/réalisées du référent. La vérisimilitude (apparence de vérité) est donc un critère nécessaire ici. Dans le cadre d'un consensus homotopique, il y a *compossibilité*<sup>3</sup> entre le référent et sa représentation.

Lorsque même en la présence d'un désignateur rigide, la relation entre réel et fiction se fait précaire, le premier servant de tremplin à partir duquel la seconde prend son envol, on parle de brouillage hétérotopique : le référent et sa représentation entrent dans une relation impossible<sup>4</sup>. Westphal évoque différentes modalités de cette impossibilité : celles distinguées par McHale, la *juxtaposition*, qui « consiste à relier des espaces connus mais incongrus », l'*interpolation*, par laquelle « on introduit un espace sans référent au sein de l'espace familier » (2007, p. 174), la *surimpression*, qui « provoque le télescopage de deux espaces familiers, qui génèrent un troisième espace privé de véritable référent » (2007, p.175) et l'*attribution erronée*, « par laquelle on accorde une qualité impossible à un endroit connu » (2007, p. 176), en plus

---

<sup>1</sup> « La représentation fictionnalise *motu proprio* la souche d'où elle émane. La représentation, qui est re-présentation, opère une actualisation décalée de cette souche dans un nouveau contexte. » (Westphal, 2007, p. 127)

<sup>2</sup> Nom que donne Even-Zohar au référent.

<sup>3</sup> « Compossible : dont l'existence est possible en même temps que quelque chose d'autre. » (Larousse en ligne, s. d. -c).

<sup>4</sup> « Deleuze distingue l'impossible et l'impossible en disant du premier qu'il correspond à une vice-diction et du second qu'il équivaut à une contradiction. » (Westphal, 2007, p. 173).

de la *transnomination*, qui « intervient lorsque l’auteur situe l’action dans un lieu dont le référent est explicite (dénomination) avant de défaire le lien qui unit celui-ci à sa représentation (transnomination) » (2007, p. 176), et de l’*anachorisme* où « l’auteur intègre un espace référencé dans un contexte temporel qui n’est pas celui que l’Histoire a consacré » (2007, p. 179).

Enfin, l’utopie est définie comme « un non-lieu, un ou-topos, qu’aucun désignateur rigide ne reconduit à un espace référencé du proto-monde » (Westphal, 2007, p. 180). Celle-ci active une *impossibilité*, qui entraîne une vice-diction : « le récit se déploie en marge du référent ou s’articule autour d’un référent projeté dans un futur qui le déréalise » (Westphal, 2007, p. 181). Concernant la typologie des mondes utopiques, Westphal s’appuie sur celle établie par Eco, et comprenant l’*allotopie*, qui met en scène un monde différent de ce qu’il est à l’accoutumée ; l’*utopie*, où le monde raconté, parallèle au nôtre, nous est inaccessible ; l’*uchronie*, qui spéculé sur ce qui se serait passé si certains faits de l’Histoire s’étaient déroulés autrement ; et la *métatopie/métachronie* qui « place le monde possible conçu au sein du récit dans une phase future du monde réel actuel » (2007, p. 181), de même qu’elle inclut « tous les récits qui, sans être utopiques [...] science-fictionnels ou fantastiques, seraient homotopiques s’ils renvoyaient à un référent connu du monde réel ou hétérotopiques s’ils jouaient avec ce référent, mais qui ne sont ni l’un ni l’autre » (2007, p. 181).

À partir des prémisses exposées plus haut, Westphal a dégagé quatre pivots autour desquels s’articule la géocritique. Ces « points cardinaux », la *multifocalisation*, la *polysensorialité*, la *stratigraphie* et l’*intertextualité*, feront l’objet de la section suivante.

## II.2. Pivots

Dans le même entretien cité en début de chapitre, Westphal déroule de la sorte la trame de sa méthodologie :

On comparerait les représentations. On ferait surgir les stéréotypes. On s'interrogerait sur l'impact des différentes représentations fictionnelles sur le référent, le « réalème ». Et, dans une logique qui serait postmoderne (mais l'est-elle encore ?), on se demanderait si le clivage si marqué à l'époque structuraliste entre réel et fiction était vraiment pertinent. Sur ce dernier point, on exprimerait un doute. Voilà, en quelques mots. (Moura & Westphal, 2018, p. 173)

La comparaison des représentations renvoie principalement à la multifocalisation, définie par Westphal comme « l'examen d'une multiplicité de points de vue, éventuellement hétérogènes, qui tous convergeront vers un lieu donné, *primum mobile* de l'analyse » (2007, p. 199).

Ainsi que nous l'évoquions plus haut, la perception de l'espace a commencé à évoluer au sortir du deuxième conflit mondial, et surtout à partir des années soixante, sous l'action combinée du postmoderne, qui « a pratiqué la déconstruction de la narration centralisée et logocentrique frappée du sceau occidental », et du postcolonial, qui « a contribué à démanteler le binarisme centre/périphérie qui fixait l'adresse impériale » (Westphal, 2007, p. 204). Pour cette raison, la hiérarchie stricte entre le regard colonial<sup>1</sup> posé sur l'espace *exoticisé*, donc affecté d'un certain coefficient de stéréotypie, et celui des minorités issues des anciennes colonies, ou, de manière générale, des régions considérées comme périphériques, s'est trouvée bousculée. Ainsi, le « regardé » s'est mis à son tour à regarder le « regardant » traditionnel, « jusque sur son territoire situé quelque part entre déterritorialisation et reterritorialisation, à portée d'un renouveau culturel » (Westphal, 2007, p. 203). Cette

---

<sup>1</sup> Occidental, mais aussi septentrional, « car l'exotisme dominant va du nord au sud autant que d'ouest en est » (Westphal, 2007, p. 201).

tendance s'est accentuée avec la reconsidération du rapport centre-périphérie et l'affirmation de la voix des minorités ethniques, religieuses et sexuelles.

Westphal, qui part du constat que toute re-présentation n'est qu'une réduction monofocale, du fait de l'« incomplétude essentielle du regard » (2007, p. 205), postule que seule la diversification des points de vue est à même de rendre compte du monde. Aussi, les stéréotypes liés à l'espace de référence dans le contexte imagologique, égocentré, seront plus aisément discernable dans celui géocritique, géocentré, à partir du moment que l'attention se porte sur un corpus hétérogène et surtout représentatif. Pour ce faire, le comparatiste introduit une taxinomie basée sur la distance entre observateur et espace observé, ce dont résultent trois types de points de vue : *endogène*, *exogène* et *allogène*.

Le premier « caractérise une vision autochtone de l'espace. Normalement réfractaire à toute visée exotique, il témoigne d'un espace familier » (Westphal, 2007, p. 208). Le deuxième « marque en revanche la vision du voyageur ; il est empreint d'exotisme » (Westphal, 2007, p. 209). Quant au troisième, « qui se situe quelque part entre les deux autres », il est « le propre de tous ceux et toutes celles qui se sont fixés dans un endroit sans que celui-lui [*sic*] leur soit encore familier, sans non plus qu'il demeure pour eux exotique » (Westphal, 2007, p. 209). Dans une perspective postcoloniale, le regard allogène « est celui qui, épousant une focalisation stéréophonique, concourt à promouvoir le tiers espace » (Westphal, 2007, p. 210).

Relativement au référent spatial, Westphal avance que « la géocritique est pertinente à chaque fois qu'une approche géocentrée et multifocalisée est pensable » (2007, p. 194), ce qui inclut autant les référents géographiques réels, relevant de la cartographie usuelle – « villes, îles ou archipels, pays, montagnes, fleuves, mers ou lacs, détroits et presqu'îles, déserts, continents et pôles, etc. » (2007, p. 192) – que ceux situés hors du « vrai monde », soit « dans une chaîne intertextuelle qui se sera

consolidée au fil du temps et des livres (des tableaux, des films, etc.) »<sup>1</sup> (2007, p. 193), et exclut, dans un même mouvement, les lieux non géographiques, autrement dit, « les espaces domestiques, intimes, que décrit si bien Gaston Bachelard dans *La Poétique de l'espace* (1957) » (2007, p. 194).

« La démultiplication des points de vue, poursuit Westphal, rend d'autant plus manifeste la perception sensorielle, ou sensuelle, que les auteurs ont de l'espace » (2007, p. 199). Tout texte littéraire est, de fait, « inscrit [...] dans un schéma visuel, olfactif, tactile, auditif dont l'extrême variabilité [...] est étroitement déterminée par le point de vue » (Westphal, 2007, p. 199). L'analyse géocritique vise à briser la « quasi hégémonie » du regard, lequel, au fil du temps, a triomphé sur les autres sens. Cette suprématie, qui, au demeurant, « affecte davantage le discours et ses métaphores que la perception effective » (Westphal, 2007, p. 215), a été remise en cause par les spécialistes de la *sensuous geography*<sup>2</sup>, pour lesquels l'expérience du contexte passe par l'ensemble des sens qui « véhiculent la perception en ce sens qu'ils reçoivent de l'information (sensation kinesthésique<sup>3</sup> ou biochimique) et l'élaborent par l'intermédiaire d'un procès mental (identification, association) » (Westphal, 2007, pp. 215-216). Il est donc du ressort de la géocritique de « jeter un regard neuf, de prêter une oreille attentive et d'être à l'écoute des vibrations sensorielles du texte et des autres supports de la représentation » (Westphal, 2007, p. 199). Cette relation au monde peut être analysée de deux manières : soit on examine un sens particulier, soit

---

<sup>1</sup> Westphal donne l'exemple de la Poldévie (parfois orthographiée Poldavie), pays fictif d'Europe centrale né lors d'un canular politique en 1929, et dont l'existence a été perpétuée aussi bien dans des œuvres littéraires (Aymé, Queneau, Roubaud) que dans la bande dessinée (Hergé, Paape/Charlier) et le cinéma (Molinaro).

<sup>2</sup> Courant de la géographie culturelle – elle-même sous-discipline de la géographie humaine –, la *Sensuous Geography* (géographie sensorielle) doit son nom à l'ouvrage *Sensuous Geographies Body, Sense and Place* de Paul Rodaway (1994). Il est question d'« explorer des lieux et des espaces littéraires tels qu'ils sont produits par le corps : par des expériences sensorielles de la réalité telles que l'odorat, le goût, le toucher, la cinétique, la vue et le son » (Moslund, 2015, p. 10).

<sup>3</sup> « Qui se rapporte à la perception consciente de la position ou des mouvements des différentes parties du corps. » (Larousse en ligne, s. d. -d).

on procède par un biais polysensoriel, ce qui passe par une évaluation des rapports unissant les cinq sens (hiérarchie, combinaisons, niveaux de stimulation sensorielle, etc.).

Bien que privilégiée par la littérature, la vue cède parfois la place aux autres sens, et l'on peut donc accéder à un paysage sonore, lequel « se dessine à chaque fois que des sons déterminent la relation du personnage à son environnement » (Westphal, 2007, p. 219) ; olfactif, les odeurs inscrivant le sujet dans l'espace et dans le temps ; ou, plus rarement, haptique (en relation avec des impressions tactiles ou érotiques). Mais le plus souvent, « surtout si l'objet de l'étude est un espace complexe et saturé » (Westphal, 2007, p. 220), on est confronté à un paysage synesthésique<sup>1</sup>, où deux sens ou plus sont associés par le sujet scripteur. La polysensorialité permet ainsi de saisir l'espace dans son hétérogénéité, et, combinée à la multifocalisation, concourt à enrichir la réflexion sur le stéréotype.

Le troisième principe de la méthodologie géocritique est la stratigraphie, autrement dit, l'étude de l'impact du facteur temporel sur la perception de l'espace. Se verticalisant dans le temps, le « mille-feuilles » spatial, selon la métaphore de Lefebvre, est doté d'une épaisseur historique, et la géocritique se doit d'interroger les couches temporelles le composant. Ces dernières, « dans une logique de transgressivité ou de déterritorialisation [...] entretiennent entre elles des relations dynamiques, qui les transforment en autant d'« états intermédiaires » », et contribuent à l'extrême fugacité de « l'espace [qui] n'est donc [jamais] *un* dans l'instant » (Westphal, 2007, p. 225).

---

<sup>1</sup> Du point de vue de la psychologie, la synesthésie est « un phénomène qui consiste en un liage sensoriel inhabituel, dans lequel certains stimuli évoquent automatiquement une perception additionnelle » (Cohen Kadosh & Henik, 2007, cité dans Caspar & Kolinsky, 2013). En poésie, ce terme renvoie à une métaphore qui « associe des sensations appartenant à des domaines différents, par exemple, « une valse bleue » ou « un parfum enivrant » » (Grisé, 2002, p. 50).

Du fait de la variabilité du régime temporel d'un individu à un autre, « un même instant assume une valence différente selon les êtres qui le vivent » (Westphal, 2007, p. 223), ce qui est perceptible autant en synchronie qu'en diachronie. Conséquemment, « l'actualité des espaces humains est disparate [et] leur présent est soumis à un ensemble de rythmes asynchrones qui rendent la représentation complexe » (Westphal, 2007, p. 226).

Cela transparait surtout dans la ville, « un compossible de mondes que définit leur continuité » (Westphal, 2007, p. 227), et c'est à l'analyse géocritique qu'incombe de déceler les indices de cette compossibilité. Ainsi, en coupe synchronique, la ville sera abordée dans sa non-simultanéité, en se focalisant, à titre d'illustration, sur l'asynchronie qui affecte les différentes subdivisions de l'espace (quartiers, cités, etc.). En coupe diachronique, il s'agira de sonder, à la manière d'un archéologue, les multiples strates temporelles qui la fondent, et « à partir des indices que l'on prélève, des vestiges que l'on recueille, on imagine quelques-unes des modalités de son histoire, quelques bribes de son identité » (Westphal, 2007, p. 233).

La perception de l'espace dans son asynchronie permet également d'asseoir une vision *polychrone* du monde, « qui assigne une temporalité différente à chaque aire culturelle », et contribue par là à contrebalancer l'hégémonie de la vision *monochrone*, laquelle, ne « discern[ant] dans le monde [qu']une seule temporalité commune à l'ensemble de l'humanité » (Westphal, 2007, p. 230), constitue le terreau du stéréotype. Celui-ci prend le plus souvent la forme de l'ethnotype, défini comme « la représentation stéréotypée d'un peuple catégorisé en fonction d'une série de xénotypes » (Westphal, 2007, p. 234).

Toute représentation littéraire de l'espace « s'efforce d'être unique et statique [...] alors qu'elle devrait être inéluctablement changeante, plurielle dans le court terme même » (Westphal, 2007, p. 236). Dans le contexte géocritique, cela s'apparente à un paradoxe, une « aporie fondamentale, *fondatrice* » (Westphal, 2007,

p. 236), dans la mesure où aucune représentation n'échappe finalement au stéréotype, et que celui-ci guette, de manière inéluctable, le géocriticien. Ce dernier devra donc viser l'objectivité, en optant, entre autres, pour un corpus élargi et varié, tout en veillant à ce que cette quête, du reste quasi impossible, n'aboutisse pas à son tour... au stéréotype. Westphal rappelle, par ailleurs, que, quand bien même l'analyse de l'altérité, basée sur un système binaire opposant un regardant et un regardé, place l'exégète à équidistance des deux, « la neutralité affichée est presque toujours une revendication du centre » (Westphal, 2007, p. 238).

En définitive,

il paraît bien difficile d'échapper à l'alternative natif/alter-natif dans un régime monofocal et monochrome. Un point de vue dominera ; une temporalité s'imposera. Le point de vue sera partiel, sinon partial ; la temporalité tendra à se figer. En tout état de cause, la réduction stéréotypée sera à l'affût (Westphal, 2007, p. 238).

Tout comme les strates spatio-temporelles, celles textuelles influent significativement sur l'appréhension du lieu qui, réceptacle de représentations multiples, se retrouve à l'intérieur d'un processus intertextuel plus ou moins important. La perception par un écrivain d'une ville est inévitablement nourrie par les textes qui s'y rapportent, ce qui en complexifie, selon Westphal, la re-présentation : « Il y a l'“image” [de la ville] que véhicule une culture commune, ou encore celle que l'on conserve par-devers soi ; il y a enfin la ville “en soi”, la ville “réelle” » (2007, p. 242). Le texte agit ainsi sur le lieu autant que le lieu sur le texte.

Dans ce contexte, le théoricien distingue trois types d'interconnexions entre le référent et la fiction. Le cas le plus fréquent est celui où « le texte précède le lieu », ce qui situe la représentation de ce dernier « à la croisée de la perception directe, polysensorielle, et de la construction intertextuelle qui a envahi [l'] encyclopédie intime [des auteurs] » (Westphal, 2007, p. 247). Dans la deuxième configuration, au

« coefficient d'impact [...] plus élevé », la priorité est donnée, non pas à la perception de « ce qu'il y a de textuel dans un espace donné », mais à l'approche du « lieu comme un texte »<sup>1</sup> (Westphal, 2007, p. 247). Enfin, « le degré le plus haut de cette relation du texte au référent [...] suppose une véritable interaction entre les deux », au cours de laquelle le texte agit *matériellement* sur le lieu<sup>2</sup>, ce qui est concevable, car « la frontière entre le réel et la fiction est autrement perméable que le structuralisme a bien voulu le laisser croire. Le fictionnel peut concourir à l'élaboration du réel » (Westphal, 2007, p. 247).

Outre la reconstitution du cheminement intertextuel qui sous-tend la représentation du lieu, que le rapport du texte à celui-ci soit proleptique ou analeptique, le géocriticien se doit toujours de considérer un véritable processus dialectique entre les deux instances, tant

il advient en corollaire que le texte et le lieu se superposent, au point qu'ils finissent par se confondre. Le lieu est alors un texte qui est un lieu, ou peut-être est-ce le texte qui est un lieu qui est un texte. Lecture du lieu et perception du texte, perception de ce qu'il y a à lire dans le lieu, imbrications multiples entre la page et la pierre ou la terre : toute combinaison est envisageable (Westphal, 2007, p. 256).

Dans la section qui suit, nous évoquerons différentes conceptions et pratiques géocritiques, de même que nous présenterons un bilan sommaire de la réception de

---

<sup>1</sup> Westphal cite Georges Perec et sa Tentative d'épuisement d'un lieu parisien.

<sup>2</sup> Pour illustrer son propos, l'auteur rapporte que deux étudiants de l'École des Beaux-Arts de Paris avaient pris l'initiative de photographier les lieux « fréquentés » par Casaubon et les autres personnages du *Pendule de Foucault* d'Umberto Eco, et ce afin de configurer la ville en fonction du roman, ou, selon les termes de l'écrivain, « utilis[er] un roman pour conférer une forme à ce vaste univers informe qu'est le vrai Paris » (cité dans Westphal, 2007, p. 246).

l'approche de Westphal dans le champ universitaire algérien, ainsi que quelques pistes méthodologiques que nous emprunterons pour les besoins de notre analyse.

### II.3. Pratique(s)

Le succès croissant de la géocritique a eu pour corollaire un foisonnement de critiques, de conceptions, de même que des propositions d'élargissement du champ d'application de cette dernière, le plus souvent fondées sur une « transgression » du cadre théorique mis en place par Westphal.

Collot affirme ne pas comprendre l'opposition entre *égo* et *géo*, en soutenant que « l'espace est toujours un espace vécu, et en particulier dans la littérature [...] et donc, il faut pouvoir prendre en compte la transformation des lieux réels par l'imaginaire qui en fait des paysages », et en faisant, au passage, malicieusement remarquer que les deux préfixes sont des anagrammes (2014b). À la décharge de Westphal, celui-ci avait dès le départ relativisé cette distinction : « La géocritique continue à assigner un rôle prépondérant à l'écrivain, mais elle le place au centre d'un univers dont il n'est que l'un des moteurs » (2000, p. 30). Pour la géocritique, « la relation [entre l'auteur et la représentation] s'équilibre. Parfois, elle s'inverse » (Westphal, 2000, p. 307).

De son côté, Tally, traducteur de *La géocritique : réel, fiction, espace* aux États-Unis<sup>1</sup>, qui s'aligne pour l'essentiel sur le point de vue de Westphal, relève néanmoins qu'ainsi conçue, la géocritique exige l'étude d'un large corpus, en plus de mobiliser tout un groupe de chercheurs pour mener à bien le projet comparatiste (Ziethen, 2013, pp. 19-20).

---

<sup>1</sup> *Geocriticism : Real and Fictional Spaces*, Palgrave Macmillan, 2011.

Cette *limite* a d'ailleurs été à l'origine de *GéoCulture – Le Limousin vu par les artistes*, un projet numérique décrit comme une tentative de mise en œuvre concrète de la théorie westphalienne. Piloté par le Centre régional du livre en Limousin – région dont la capitale, Limoges, est, pour rappel, aussi celle de la géocritique –, ce dispositif permet d'« accéder à plus de 400 œuvres littéraires (poèmes, extraits de romans, de nouvelles...), plastiques (peinture, sculpture, dessin, photographie...), musicales, cinématographiques ou relevant de la culture occitane, via un procédé de géolocalisation » (Thuillas & Pignot, 2010)<sup>1</sup>. Ce concept a été par la suite étendu à dix autres régions<sup>2</sup> avec le lancement public en 2013 de *GéoCulture – La France vue par les écrivains*, coordonné par la Fédération interrégionale du livre et de la lecture (FILL) et soutenu par le Centre national du Livre, lequel propose

des moments de littérature, de brefs extraits qui sont autant de portes entrouvertes pour une autre lecture de notre réalité, une réalité augmentée de littérature, de poésie, une proposition de redécouverte, de réinvention d'un lieu, d'un pays, d'une ville à travers les yeux d'un écrivain... (Delabouglise, 2014, p. 2)

À la fin de l'expérimentation l'année suivante, la FILL avait fait savoir que « plusieurs régions [étaient] intéressées par une poursuite du développement du service, à une nouvelle échelle et sous de nouvelles formes » (Fédération interrégionale du livre et de la lecture, 2014). Toutefois, l'enthousiasme des promoteurs semble s'effilocher compte tenu de la paucité des initiatives. Cet état de fait pourrait être lié selon Thuillas, coresponsable de *GéoCulture – Le Limousin vu par les artistes*, aux difficultés inhérentes aux négociations des droits de diffusion des œuvres appartenant aux

---

<sup>1</sup> En 2016, le nombre des œuvres est passé à 1.000, dont la moitié consiste en des extraits de livres (Thuillas, 2016, p. 7).

<sup>2</sup> Aquitaine, Auvergne, Basse-Normandie, Bretagne, Centre, Franche-Comté, Languedoc-Roussillon, Picardie, Poitou-Charentes et Provence-Alpes-Côte d'Azur.

champs artistiques concernés, surtout qu'en plus de l'intérêt de l'utilisateur, GéoCulture se préoccupe de celui des « artistes, auteurs et ayants droit qui vivent en partie du fruit de la cession des droits patrimoniaux attachés à l'œuvre » (Thuillas, 2016, p. 7).

Par ailleurs, avec Prieto, le chercheur américain reproche à Westphal d'exclure les espaces intimes, domestiques ou ceux purement fictifs (Ziethen, 2013, p. 20), rejoignant en cela la position de Collot, qui pense qu'« une approche géocritique, entendue en un sens large, doit pouvoir aussi rendre compte plus précisément des géographies fictives et de la transformation des lieux réels par l'imaginaire » (2014a, pp. 91-92)<sup>1</sup>. Aussi bien Tally que Prieto prônent une conception extensive de la géocritique. Pour le premier, il s'agit du « pendant critique de la cartographie littéraire mise en œuvre par l'écrivain » (Bouvet, 2019, p. 5). Le second estime, quant à lui, que combinée à l'écocritique avec laquelle elle a en commun « de nombreux présupposés », la géocritique « pourrait apporter une contribution [à celle-ci] en lui donnant les moyens de saisir, dans toute leur complexité, les relations référentielles entre le texte et le monde » (Dahan-Gaida, 2011).

Lahaie, pour sa part, explore une nouvelle direction, en soutenant une étude des autres genres – nouvelle<sup>2</sup>, théâtre, poésie, ou encore cinéma<sup>3</sup> – délaissés par une approche « encore marquée par ses origines, soit la géographie culturelle, qui

---

<sup>1</sup> Se basant sur la triade référent/signifié/signifiant, Collot appelle à articuler entre eux, sous le nom de « *géographie littéraire* », les approches de type géographique (« qui étudient le contexte spatial dans lequel sont produites les œuvres [...] ou qui repèrent les référents géographiques auxquels elles renvoient »), géocritique (« qui analysent les représentations et les significations de l'espace dans les textes eux-mêmes ») et géopoétique (« qui se concentrent sur les rapports entre la création littéraire et l'espace mais aussi sur la façon dont ils sont mis en forme ») (2014b, p. 11), ce dont se méfie Bouvet, pour qui cette segmentation « ne fait que reconduire une conception de la littérature héritée du structuralisme et du tournant linguistique » (2019, p. 5).

<sup>2</sup> Le genre narratif court est traité dans l'essai *Ces mondes brefs : pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine* (2009), lequel combine critique et recherche-crédation.

<sup>3</sup> Cf. « Pour une géocritique du 7<sup>e</sup> Art », contribution à l'ouvrage *Géocritique : État des lieux/Geocriticism : A Survey* (2014) dirigé par Clément Lévy et Bertrand Westphal.

privilégie le roman pour sa valeur ‘‘documentaire’’ et les *ekphraseis*<sup>1</sup> signifiantes qu’il offre en abondance » (2011). Cette voie semble particulièrement fructueuse en ce qui a trait au genre dramatique, et, de manière plus précise, au « texte dramatique »<sup>2</sup>, du moment qu’il est parfaitement envisageable, selon la chercheuse, de confronter plusieurs pièces issues de dramaturges différents, mais dont l’action se déroulerait dans un même lieu, approche qui pourrait « s’avér[er] fort révélatrice d’une chorésie<sup>3</sup> unique, d’une façon particulière d’occuper le territoire » (Lahaie, 2011). Cette application a ainsi donné naissance à deux thèses de doctorat : celle de Morgan-Alföldi, *Les espaces transculturels de la dramaturgie québécoise : une analyse géocriticienne de la diversité entre 1975 et 1996*, et celle de Nakhlé-Cerruti, *La Palestine sur scène. Une approche géocritique du théâtre palestinien (2006-2016)*.

Il y a aussi lieu de signaler, dans le sillage des propositions formulées par Lahaie, le recueil d’articles de Taghavi Fardoud, *La géocritique westphalienne : pratique*, dans lequel celle-ci analyse des poèmes d’Apollinaire, Navaï et Sépanlou, en plus du colloque international tenu en 2016, à Montréal, sous le thème « Pour une géocritique du texte et du cinéma francophones »<sup>4</sup>.

À partir de cette même aire géographique, le Canada, où, selon Westphal, « la géocritique était destinée à susciter quelque écho » (2009, p. 10), Deschênes-Pradet a

---

<sup>1</sup> « Terme emprunté au grec, qui désigne un exercice rhétorique consistant dans la description détaillée d’un objet, et particulièrement d’un objet d’art [...] elle convient particulièrement au genre démonstratif, puisqu’elle a recours à l’ornement, et à l’abondance des figures. » (Bury, 2017, p. 152).

<sup>2</sup> Pour Lahaie, « il est impératif de distinguer le texte du spectacle [...] La partition que constitue, d’une certaine manière, le texte dramatique pourrait bien se trouver enrichie, appauvrie, détournée, voire récupérée par une instance de mise en scène » (2011). À partir de là, « l’approche géocritique appliquée au genre dramatique pourrait s’ajuster en fonction de son objet : le texte dramatique ou sa représentation » (Lahaie, 2011).

<sup>3</sup> Relative à la *chôra*. Pour la chercheuse, il s’agit de « l’occupation particulière d’un lieu par l’humain, occupation allant jusqu’à l’aménagement, voire à la transformation complète du paysage » (Lahaie, 2009, p. 35).

<sup>4</sup> Les actes ont été publiés en 2018 dans l’ouvrage *Spatialités littéraires et filmiques francophones : nouvelles perspectives*, dirigé par Françoise Naudillon et Mbaye Diouf.

formulé une modalité pratique permettant de pallier la principale faiblesse pointée par Tally, Prieto et Collot, à savoir le conditionnement d'une géocritique des lieux imaginaires par l'existence d'une « descendance intertextuelle » (Westphal, 2007, p. 194). Faisant remarquer que « peu de lieux inventés figurent dans plusieurs œuvres d'auteurs distincts », cette dernière opte pour une multifocalisation élargie, en « mett[ant] en relation des regards divers sur des lieux apparentés », sinon en « s'intéress[ant] à la spatialité, observable chez des auteurs susceptibles de partager un certain rapport à l'espace commun » (Deschênes-Pradet, 2019, p. 84).

Pour rester dans le concept de la multifocalisation, « l'un des invariants méthodologiques de la géocritique » (Westphal, 2007, p. 188), Doyon-Gosselin ne trouve pas d'inconvénient à limiter l'analyse à un seul auteur, arguant que son approche « perm[et] de lire une seule œuvre ou alors toutes les œuvres d'un même auteur pour en arriver à la construction du sens en fonction des différents espaces : ville, loft, île, rivière, etc. » (2011, p. 67).

Dans cette même veine, Schober a sorti une *Géocritique de Nietzsche*, ouvrage qui « analyse les lieux qui comptent pour [le philosophe], notamment la France, l'Allemagne et l'Europe », en plus d'autres qu'il a commentés, « l'Inde, l'Islam [*sic*], la Chine [...] la Méditerranée » (2019, p. 11). Tout en concédant qu'une telle entreprise devait davantage ressortir à l'imagologie, Westphal, préfacier à l'occasion, ne récuse pas pour autant l'angle monofocal adopté par Schober, car « dans le cas de Nietzsche [...] le regard n'est jamais unidirectionnel [...] La multifocalisation est toujours à l'honneur » (2019, p. 9).

Tout comme pour la multifocalisation, Westphal a bien accueilli l'extension de la géocritique aux espaces imaginaires. Il a rappelé à ce propos que son postulat de départ, qui obéissait à un « impératif comparatiste », nécessitait que l'étude soit axée sur des référents concrets, ayant « plus de chances d'être représent[és] au pluriel qu'un lieu imaginaire », tout en reconnaissant que « la science-fiction constitue un terrain

d'études magnifique » et se réjouissant que « plusieurs études géocritiques science-fictionnelles/*fantasy* ont été réalisées ces dernières années » (Conkan & Modoc, 2020, p. 25). Il en est de même pour la poésie : « Faire la géocritique d'un sonnet, je ne sais pas, mais pourquoi pas... quant aux cycles poétiques plus longs, ils offrent de considérables possibilités. » (Conkan & Modoc, 2020, p. 25).

Dans la sphère universitaire nationale, la géocritique commence à peine (pour ne pas dire peine) à susciter un certain engouement au sein des chercheurs. Une consultation de différentes bases de données de travaux académiques<sup>1</sup> nous a édifié sur cet aspect.

Tout en reconnaissant la multiplicité des applications que suggère l'approche de Westphal, nous avons choisi de ne tenir compte que des thèses dont les auteurs adoptent une approche *ouvertement et exclusivement* géocritique, car nous avons relevé que dans certains travaux, la mention « géocritique » couvre en réalité une analyse de l'espace des plus conventionnelles. Ce constat n'est pas propre à l'université algérienne, et a déjà été fait par Bouvet qui affirme « [avoir] parfois l'impression qu'il suffit de mener une analyse de l'espace dans un texte littéraire pour qu'elle soit qualifiée de géocritique » (2019, p. 5).

Ainsi, en un peu plus que deux décennies<sup>2</sup>, seules trois études *véritablement* géocritiques ont été menées dans le domaine des lettres francophones : *La plaine du Chélif en textes, mémoires et didactique : 1840-2006* (Slimani Aït Saada, 2008), *Étude de l'espace dans l'œuvre romanesque dibienne à la lumière de l'apport de la géocritique et des approches postcoloniales* (Salamani, 2018) et *Les caractéristiques scripturales de l'espace dans l'œuvre de Boualem Sansal, étude géocritique*

---

<sup>1</sup> Principalement le portail national de signalement des thèses (PNST), le site *Theses-algerie* et les dépôts institutionnels des universités. Notre recensement, qui se limite aux thèses de doctorat soutenues avant le 31 décembre 2022, reste bien sûr non exhaustif.

<sup>2</sup> En se référant à la publication, en 2000, de *La géocritique mode d'emploi*.

(Ferraoun, 2020). Même en y adjoignant, à titre exceptionnel, la thèse soutenue par Lamia Mecheri à l'université Paris 8 (*L'écriture de l'Histoire chez Salim Bachi* [2013]), en considérant le fait que la chercheuse exerce actuellement en Algérie, ainsi que celle de Brahim Aït Amokrane (*Poétique de l'espace dans Un oued, pour la mémoire de Fatima Bakhaï, Alger le cri de Samir Toumi et dans La Maison de lumière et La Nuit des origines de Nourredine Saadi* [2020]), où deux des outils géocritiques, la polysensorialité et la stratigraphie, sont exploités pour l'analyse du corpus – à côté d'autres approches comme l'anthropologie, la psychanalyse et la narratologie –, ce nombre reste dérisoire en comparaison à l'engouement que suscite un peu partout dans le monde<sup>1</sup> une démarche pourtant née sur les rivages de la Méditerranée<sup>2</sup>.

À l'inverse, des travaux mis en chantier avant la publication des actes du colloque de 1999 peuvent être considérés comme géocritiques. L'exemple le plus représentatif est celui de la thèse de Nedjma Benachour, *Constantine : une ville en écritures* (2002)<sup>3</sup>, où géocentrisme et multifocalisation sont déjà de mise, en ce que la chercheuse croise regards endogènes et exogènes portés sur la ville, en partant du principe que « l'histoire, les espaces, les pratiques ne sont pas perçus de la même manière » selon que l'on soit écrivain voyageur, natif de Constantine ou y ayant vécu un temps (Benachour, 2012, 100).

Pour ce qui est de la présente étude, nous consacrerons les trois prochains chapitres à une lecture multifocale de l'espace urbain algérois à travers un ensemble de romans policiers d'auteurs étrangers ou natifs, en nous intéressant aux dimensions

---

<sup>1</sup> Aussi bien en Europe occidentale et orientale qu'en Amérique du Nord, en Asie et en Afrique subsaharienne avec, à titre d'illustration, la tenue en Côte d'Ivoire, dès septembre 2008, d'un colloque intitulé *Une Géocritique de l'Afrique : mutations et stabilité de la spatialité et de la temporalité dans le locus africain*.

<sup>2</sup> La réflexion théorique de Westphal s'était appuyée au début sur l'examen d'un corpus de textes spatialement ancrés dans le pourtour méditerranéen (cf. *L'œil de la Méditerranée : une odyssée littéraire*, L'Aube, 2005).

<sup>3</sup> L'auteure ne fait à aucun moment référence à la théorie, alors balbutiante, de Westphal.

polysensorielle et stratigraphique de la perception de la ville d'Alger, de même qu'aux stéréotypes contribuant à la construction de la re-présentation de cette dernière.

Cela dit, il nous semble utile de revenir sur la notion de focalisation (ou point de vue), qui n'est pas entendue ici au sens que lui donne Genette, soit « selon une logique narratologique, intrinsèque au texte (autoréférentielle) », comme le précise Westphal, lequel affirme que « dès lors que la question du référent intervient, la typologie des catégories focales se complique sensiblement », car « l'on doit d'une part saisir le point de vue de l'auteur percevant le monde en tant que sujet d'une inscription culturelle propre et d'autre part repérer les différentes modalités de la représentation (re-présentation) du point de vue dans l'œuvre » (2007, p. 207).

Schmitt et Viala considèrent, quant à eux, les deux acceptions du terme qui, au sens propre, renvoie au « regard à travers lequel nous sont présentées les informations », en l'occurrence celui de l'auteur « censé tout savoir », et, au sens figuré, signifie « la façon de voir » de l'auteur qui « donn[e] aux représentations de ce qu'il évoque une orientation et une coloration particulière » (1982/1991, p. 30). Ainsi, « discerner le ou les point(s) de vue qui fondent un texte, c'est [...] saisir [la] position [de l'auteur] face au réel (aux référents, aux contextes) et sa visée » (Schmitt & Viala, 1982/1991, p. 30).

Ces multiples points de vue, « celui du narrateur principal et ceux des êtres fictifs auxquels il délègue la focalisation », avance Lahaie, qui s'appuie sur les propos de Weisgerber, sont « déterminants dans la perception des lieux que le texte peut éventuellement traduire » (2009, p. 58). Rappelons que pour l'auteur de *L'Espace romanesque*, celui-ci serait expérimenté à plusieurs niveaux, en particulier celui du « narrateur en tant que personne physique, fictive ou non, à travers la langue qu'il utilise » et celui des « autres personnages qu'il campe » (cité dans Lahaie, 2009, p. 58).

Partant, nous postulons que la focalisation de l'auteur est à (com)prendre dans ses deux sens, celui de « regard » et celui de « façon de voir ». Celle-ci doit être

dégagée à partir de l'ensemble des points de vue présents dans le texte (narrateur, personnages), en tenant à chaque fois compte de la *distance culturelle* entre l'auteur et l'espace de référence.

Précisons, pour conclure, que nous ferons appel à d'autres notions, littéraires ou non, qui, articulées à la méthode géocritique, apporteront assurément plus de pertinence et plus de richesse à notre analyse.

Au rang des travaux convoqués figurent ceux de Genette relatifs à la transtextualité, laquelle comprend l'aspect intertextuel à proprement parler, qui est l'un des quatre outils de l'approche de Westphal, en plus de ceux architextuel – relatif au genre policier –, paratextuel et même métatextuel.

L'onomastique, en particulier à travers l'une de ses branches majeures, la toponymie, est également sollicitée, d'autant plus que l'importance de l'examen des noms des lieux – habituellement référentiels –, surtout dans l'espace africain, a été soulignée par Westphal :

J'ai pointé dans mon essai de géocritique le besoin d'une étude « stratigraphique » prenant en compte à la fois l'espace et le temps [...] Parfois la relation est « naturelle » : la sédimentation temporelle s'opère librement dans un espace donné. En Afrique, la relation est le plus souvent biaisée. Le travail de sédimentation a été interrompu ou pour le moins perturbée par une relecture imposée de l'extérieur. L'impact spatial de la manipulation temporelle consistant à effacer les référents endogènes pour les remplacer par de nouveaux repères est considérable. L'un des révélateurs les plus immédiats de cette instabilité apparaît dans la toponymie. Quel que soit l'endroit où il s'est fixé, le colonisateur s'est toujours empressé de changer les noms de lieux ou, du moins, d'adapter ceux qui étaient disponibles à sa propre langue, à mesure qu'il modifiait la configuration territoriale des sites qu'il occupait. (2011, pp. 49-50)

Nous pouvons également mentionner, dans le contexte de la théorie littéraire, la typologie des genres autobiographiques de Gasparini, de même que celle des espaces fictionnels proposée par Camus.

Enfin, outre les savoirs issus du champ des sciences humaines – l’anthropologie entre autres – et absorbés par la géocritique, nous recourrons, en suivant la voie tracée par Lahaie, à la géosymbolique, qui, tout comme la géographie sensorielle, représente un courant de la géographie culturelle. Cette dernière part de la considération que « l’écriture du lieu s’élabore en grande partie grâce à une expérience des lieux réels, à leur “fréquentation” mentale, à un face-à-face avec la chôra », ce qui n’exclut pas « un caractère “personnalisé” » aux « lieux offerts par la littérature [lesquels] ne sont pas l’équivalent de notre environnement spatial » (Lahaie, 2009, p. 36). Aussi, « la géosymbolique [qui] s’intéresse précisément à ces lieux dont on dit qu’ils sollicitent l’imaginaire d’une collectivité » s’impose naturellement lorsqu’il s’agit de mener une analyse géocritique, et la typologie du *haut-lieu* élaborée par Bédard « s’avère un outil indispensable dans l’appréhension du phénomène de marquage symbolique du territoire qu’[il] constitue » (Lahaie, 2009, p. 36).

Concernant le corpus d’étude, la question de la représentativité de celui-ci se pose d’emblée dans le cas d’une approche multifocale. Pour Westphal, elle est même « cruciale », car il s’agit de « fixer le seuil à partir duquel on acquiert assez de distance pour appréhender les stéréotypes avec clairvoyance », ce qui passe par « institu[er] une mesure entre le prestige de l’espace observé/représenté et le nombre et la variété des observateurs nécessaires au franchissement du seuil minimal » (2007, p. 206). Autrement dit, la taille du corpus doit, idéalement, être proportionnelle à la fortune littéraire de l’espace concerné<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Westphal donne l’exemple d’une tour située dans une bourgade sarde, Santa Lucia di Siniscola, qui a été décrite dans trois textes littéraires, ce qui, selon lui, est suffisant pour entreprendre une géocritique

À partir de là, notre corpus, même circonscrit aux romans policiers parus à compter des années quatre-vingts<sup>1</sup>, ne saurait se réduire à quelques œuvres, d'autant plus que nous nous devons d'y ajouter les romans algérois écrits par des auteurs « étrangers » dont la vision, qu'elle soit exogène ou allogène, est incontournable dans toute analyse géocritique<sup>2</sup>. En effet, pareillement aux autres capitales, Alger, pour des considérations historiques, sociologiques et politiques, constitue le cadre spatial<sup>3</sup> de près d'un tiers des textes que nous avons recensés<sup>4</sup>, ce qui nous appelle à affiner davantage notre choix, de manière à disposer d'un vaste éventail de romans permettant un décentrement du point de vue, tout en veillant à respecter un certain équilibre entre les focalisations endogène, allogène et exogène.

Un constat émerge de prime abord : la difficulté à déterminer le statut de certains auteurs par rapport à la tripartition adoptée par Westphal. Ainsi, Azouz Begag, qui se définit lui-même comme *beur*, donc – selon sa propre logique – non

---

de ce lieu, mais pourrait s'avérer insignifiant dans le cas des grandes villes : « Si l'on pense pouvoir dire beaucoup de New York, de Bucarest ou de Buenos Aires à travers trois autres textes [...] le résultat sera forcément décevant car il sera dérisoire. Faire une géocritique des métropoles n'aurait qu'un sens relatif ; il faudrait à tout le moins spécialiser le focus. » (Conkan & Modoc, 2020, p. 19).

<sup>1</sup> Période à partir de laquelle le roman policier s'est ancré dans la réalité algérienne (voir section I.3).

<sup>2</sup> Au-delà du cadre géocritique, nous considérons tout roman policier dont l'action est ancrée en Algérie comme faisant partie du corpus algérien. Notre démarche est explicitée dans notre article *Le roman policier algérien francophone [1970-2019]. Une mise à jour* (<https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/93/8/1/151717#:~:text=Le%20roman%20policier%20alg%C3%A9rien%20francophone%2C%20dont%20la%20naissance%20remonte%20%C3%A0,l'int%C3%A9gration%20des%20textes%20d>), ainsi que dans l'annexe A figurant à la fin de ce travail.

<sup>3</sup> Souvent principal, mais il arrive que l'action se déplace vers d'autres villes, voire d'autres pays.

<sup>4</sup> Cent-dix romans, tous sous-genres confondus, au 31 décembre 2022 (voir annexe A).

algérien<sup>1</sup>, ne saurait pour autant, *background* culturel oblige<sup>2</sup>, être rangé dans la catégorie des écrivains français en dépit de l'*irrégularité* de ses séjours dans le pays de ses origines<sup>3</sup>. Même chose pour le *pied-noir*<sup>4</sup> Maurice Attia : l'enfant de la Casbah, forcé à l'exil au début des années soixante, peut-il être considéré, à l'image de Corinne Chevallier, née à Alger et qui y vit depuis toujours, comme auteur algérien ? Ou bien est-il à ranger parmi ceux français ?<sup>5</sup>

Une autre remarque s'impose. En établissant sa catégorisation, Westphal a, semble-t-il, omis une figure de « voyageur » qu'on rencontre pourtant souvent, celui *casanier* qu'évoque Pierre Bayard dans *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?*, et qui, bien que « ne consid[érant] nullement que toutes les cultures ramènent à soi », est « à la fois peu soucieux de prendre des risques et désireux de garder une juste distance avec son objet de recherche [...] sait dissocier déplacement physique et

---

<sup>1</sup> « Vous vous sentez proche d'écrivains algériens comme Kamel Daoud, Boualem Sansal ? “Non, eux sont Algériens justement. Ils sont nés en Algérie. Moi je suis un beur, un gone né à Lyon. Je ne raconte pas la même Algérie. Eux ont connu les dix années de guerre civile, moi j'étais à Lyon, cours Gambetta”. » (Blondeau, 2021). Pour le ministre délégué à la Promotion de l'égalité des chances (entre 2005 à 2007), les beurs sont des Français comme les autres : « Il faut faire comprendre aux Français que même si mon apparence physique est celle des Arabes, des Maghrébins je ne suis pas un étranger arabe ou un étranger maghrébin ; je suis un Français issu de l'immigration maghrébine comme il y a d'autres Français, qui après la Seconde Guerre mondiale sont arrivés en France en provenance d'Italie, d'Espagne, du Portugal, de Pologne et par conséquent je suis un de ces enfants d'immigrés. » (Pinet & Begag, 2006, p. 173).

<sup>2</sup> Cf. *Le Gone du Chaâba* (1986), roman où Begag raconte son enfance et son éducation.

<sup>3</sup> Nous retrouvons certains indices chronologiques dans les textes autobiographiques de Begag tels que *L'arbre ou la maison*, avec cet échange entre lui et un douanier : « — J'ai dû déjà te voir passer par cette douane. Tu reviens souvent au pays ? — Rarement. » (Begag, 2021, chapitre 4). Plus de détails sur ce sujet sont donnés dans la section IV.1.

<sup>4</sup> Français d'origine européenne installé en Afrique du Nord jusqu'à l'époque de l'indépendance (Larousse en ligne, s. d. -e).

<sup>5</sup> Leperlier considère comme algériens les écrivains « ayant eu leur socialisation primaire [de la naissance à la fin de l'adolescence] en Algérie, à l'exception des “rapatriés” d'Algérie (écrivains pieds-noirs, c'est-à-dire européens et juifs installés en France) » (2018b, Base de données prosopographiques, et ACM). Chevallier apparaît par conséquent dans son décompte. Exceptionnellement, il décerne le même statut à Begag parce qu'il est l'écrivain beur « le plus cité dans les anthologies de littérature algérienne » (Leperlier, 2018b, Base de données prosopographiques, et ACM).

déplacement psychique, et prend soin de limiter le plus possible ses mouvements » (Bayard, 2012, p. 15)<sup>1</sup>.

Ce phénomène n'est pas propre à l'essai, et bien des auteurs de fiction se basent *uniquement* sur des documents (écrits, audiovisuels, etc.) pour élaborer le cadre de leur intrigue. La probabilité qu'il s'en trouve dans le corpus policier algérien est grande, dans la mesure où la biographie d'écrivains comme Guillaume Audru<sup>2</sup>, Georges Salinas<sup>3</sup>, Frédéric Paulin ou Stéphane Keller<sup>4</sup>, laisse supposer qu'à l'inverse de certains de leurs pairs, nés, ayant grandi ou, pour certains, ayant travaillé, en Algérie<sup>5</sup>, ces derniers n'ont pu avoir une connaissance *immédiée* du pays dans lequel ils ont situé la diégèse de leurs romans.

Cela étant, nous pensons qu'une lecture géocritique ne devrait pas faire l'impasse sur l'examen d'œuvres où l'espace n'est pas perçu de manière directe, polysensorielle, mais appréhendé à travers des vecteurs, textuels ou non. En d'autres termes, il n'y a pas lieu de *focaliser* sur la tripartition de Westphal, lequel a, depuis, reconnu le cloisonnement des visions endogène, allogène et exogène, qui « mériteraient sans l'ombre d'un doute d'être peaufinées » (Conkan & Modoc, 2020, p. 19).

---

<sup>1</sup> Entre autres exemples, l'auteur cite celui d'Édouard Glissant, qui pour écrire *La Terre magnétique : les errances de Rapa Nui, l'île de Pâques*, a envoyé sa femme sur les lieux afin qu'elle lui fournisse les informations dont il avait besoin (Bayard, 2012, pp. 41-50).

<sup>2</sup> « Salarié d'un centre d'appels dans la vie et auteur de polars à ses heures » (Guillaume Audru, s. d.).

<sup>3</sup> Commissaire divisionnaire, ancien chef adjoint de la BRI (Brigade de recherche et d'intervention). Nommé en 2021 à la tête de la Direction de la Sécurité du Président de la République (DSRP) (Delahousse, 2021). Précisons que bien que natif d'Oran en 1960, au sein d'une famille pied-noire, Salinas a quitté l'Algérie à l'Indépendance, soit vers l'âge de deux ans.

<sup>4</sup> Voir chapitre III.

<sup>5</sup> Ex. Jacques Syreigeol et Francis Zamponi, qui ont respectivement vu le jour à Oran et Constantine, ou encore André Allemand (voir section III.2), Catherine Simon (voir section III.3) ou Francis Pornon, qui a enseigné la philosophie en Algérie en tant que coopérant technique (Francis Pornon, s. d.).

Nous retiendrons donc pour notre étude un ensemble de neuf romans policiers d'auteurs entretenant avec la ville d'Alger « une gamme de rapports allant de l'intimité ou de la familiarité à une extranéité plus ou moins absolue » (Westphal, 2007, p. 208)<sup>1</sup>. Nous emprunterons, cela dit, le chemin inverse, en commençant par les œuvres d'auteurs français dont la focalisation peut être qualifiée d'exogène (Frédéric Paulin, Stéphane Keller et André Allemand), lesquelles seront analysées dans le chapitre suivant, alors que les textes des auteurs plus familiers de l'espace algérois (Maurice Attia, Catherine Simon) ou, de façon générale, algérien (Azouz Begag), et ceux des auteurs autochtones (Abed Charef, Azdine et Adlène Meddi) le seront respectivement dans les chapitres IV et V<sup>2</sup>.

La subjectivité, « inhérente aux sciences humaines » mais « [pouvant] être encadrée par la sélection de critères » (Conkan & Modoc, 2020, p. 19)<sup>3</sup>, nous assumons la non-intégration à notre corpus des romans policiers de Yasmina Khadra, Boualem Sansal et Anouar Benmalek<sup>4</sup>, largement étudiés par la critique universitaire, à l'avantage d'autres non moins dénués d'intérêt, autant pour notre thèse que pour leur valeur intrinsèque. En quelque sorte, nous consacrons, à notre manière, l'une des visées de la géocritique, à savoir contrer l'hégémonie d'une perspective unique en promouvant le regard porté par des auteurs quelque peu *dédaignés* par la recherche académique.

---

<sup>1</sup> Bien que Westphal parle indistinctement d'« intimité » et de « familiarité », nous avons préféré utiliser le second mot pour intituler le chapitre consacré au point de vue allogène, car il nous a paru constituer un relais idéal entre « intimité » et « extranéité », en ce sens qu'il suggère davantage un rapport à l'espace *acquis*, résultant d'un séjour plus ou moins long à Alger ou en Algérie, ce qui cadre avec les profils des auteurs retenus, sans pour autant qu'il s'agisse d'une relation intime, profonde, à l'instar de celle développée par les écrivains autochtones.

<sup>2</sup> Le corpus d'étude est présenté dans l'annexe C.

<sup>3</sup> Face à un corpus large, voire *illimité* dans le cas de certains espaces, toute étude géocritique (même interdisciplinaire) ne peut revêtir qu'un caractère parcellaire. Cette *faiblesse* a notamment été soulevée par Tally (voir section II.3).

<sup>4</sup> L'« exception » Begag est explicitée dans la section IV.1.

### **CHAPITRE III : EXTRANÉITÉ**

*« Le jardin exotique de l'hôtel semblait coupé du reste de l'Algérie, c'était un petit bout du jardin d'Eden en terre africaine. Jourdan n'était pas pressé de le quitter. Il ne voulait pas retrouver le monde, pas tout de suite. » (Stéphane Keller, Telstar)*

### III.1. Alger de papier

Ancien professeur d'histoire et de géographie, Frédéric Paulin assume pleinement son statut d'auteur *sédentaire*, et détaille le processus d'écriture de ses romans *La guerre est une ruse* (Agullo, collection « Agullo Noir », 2018) dont l'action se déroule en Algérie, et de sa suite, *Prémices de la chute*<sup>1</sup>, en ces termes :

Je me documente toujours beaucoup avant de passer à la phase de rédaction. C'est une manière de « blinder » ce que je raconte de la grande Histoire [...] C'est à ce moment que l'histoire et les personnages fictifs m'apparaissent. Mais je ne dispose pas de sources au sein des services de renseignement ou même de la police. Je lis des essais, des romans, je regarde des documentaires aussi, je me constitue un corpus sur lequel je me base pour construire mon histoire, le roman. (Benabed, 2019)

Ces propos confortent notre postulat de départ, à savoir que l'Algérie serait pour Paulin, d'après la terminologie de Bayard, un *lieu dont on a entendu parler*, soit un « lieu dont on a connaissance par des sources extérieures, comme les livres ou les informateurs » (2012, p. 157).

Le ton encyclopédique ne trompe pas, comme en témoigne la description quasi documentaire d'Aïn M'guel en début du premier texte cité :

Aïn M'guel est une petite ville de l'Ahaggar, dans le bled *er rili*, le pays du vent. Cent trente kilomètres plus au sud, c'est Tamanrasset et le désert, le bled *el ateuf*. Le pays de la soif, semi-désertique, à la végétation presque inexistante [...] Alger se trouve à presque 2 000 kilomètres au nord. (Paulin, 2018, pp. 13-14)

---

<sup>1</sup> Publié en 2019, une année avant *La Fabrique de la terreur*. Les trois volumes constituent la trilogie « Tedj Benlazar ».

En vérité, l'orthographe officielle de la commune en question est In Amguel. Benramdane explique qu'« “Aïn” et “In” sont deux unités linguistiques de langues et de sens totalement différents : “source d'eau, fontaine, point d'eau” en arabe, pour le premier ; “celui de...” pour la toponymie amazighe, targui précisément » (2021, p. 15). Ainsi, In Amguel signifie, selon le linguiste, « lieu, endroit de la couleuvre » (Benramdane, 2021, p. 15). Paulin aurait peut-être été plus inspiré de pousser plus loin sa recherche, d'autant plus que juxtaposer « Aïn » et « pays de la soif » n'est pas du plus heureux effet.

Pour en revenir à cette dernière périphrase, elle n'est pas loin du *cliché*, qui, selon Amossy et Herschberg Pierrot, « affleure à la surface du discours sous la forme d'une expression toute faite immédiatement repérable » (2011, p. 73). Dans le contexte francophone, la formulation « le Pays de la soif » doit en grande partie sa diffusion à la toile du même nom de l'écrivain et peintre orientaliste Eugène Fromentin, réalisée vers 1869 et inspirée par un évènement qu'il relate dans *Une année dans le Sahel* (1858), celui du décès de huit voyageurs surpris par un vent de sable à mi-chemin de Laghouat et Ghardaïa (Lobstein, 2016). Notons aussi que le mot berbère *Tanezrouft*, signifiant « pays de la soif », désigne une « grande plaine (reg) du Sahara algérien particulièrement aride et désertique située à l'ouest du Hoggar » (Larousse, s. d. -f).

Autre espace sommairement évoquée, celui de la ville de Constantine, où l'on retrouve Albin Stein, agent traitant de la DGSE<sup>1</sup>, en compagnie du commandant algérien Djaber, attablés « à la terrasse du petit café face à l'université Mentouri » (Paulin, 2018, p. 9) : un lieu tout à fait fictif, qui détonne avec l'espace de référence.

---

<sup>1</sup> Direction générale de la sécurité extérieure : service de renseignement extérieur de la France.

En effet, l'université en question, située en espace périurbain et conçue comme un ensemble intégré et autonome, longe la route nationale 79, ce qui fait qu'il n'existe aucune « rue » à traverser et encore moins de cafés aux alentours, de surcroît dotés de terrasses. Par ailleurs, même les « murs » extérieurs à l'ombre desquels Djaber attend son officier traitant sont fictifs, le campus central, dans sa configuration d'alors ou même après la réalisation de celui attendant de Tidjani Haddam, n'étant ceint que d'une clôture métallique. Quant aux buvettes situées à l'intérieur, elles ont été récupérées par l'administration au début des années deux-mille-dix et transformées en locaux pédagogiques.

Cependant, au vu du souci de vérisimilitude perceptible tout au long du texte, il semblerait qu'il s'agisse ici d'une simple *spéculation* sur une configuration spatiale (stéréo)typique que l'on pourrait retrouver dans certaines villes européennes et aussi algériennes, à l'exemple de la « fac centrale d'Alger » (Benyoucef Benkhedda), située au tout début de la rue Didouche Mourad, l'une des principales artères du centre de la Capitale où pullulent, justement, cafés et terrasses. Cherrad explique à ce propos qu'en Algérie, « la chronologie de la multiplication des établissements universitaires s'est accompagnée d'un processus particulier quant à leur localisation », lequel « consiste globalement d'abord à implanter une université dans le tissu urbain ou à défaut le localiser à la périphérie de la ville [cas de l'université Mentouri], en l'absence d'assiette foncière dans la ville, construire le campus en milieu rural » (2021, p. 70).

Comme pour renforcer l'authenticité de la scène, Stein sirote un *lekhchef*, boisson traditionnelle dont la composition est détaillée plus loin : « l'eau de rose, la fleur d'oranger, la cannelle... » (Paulin, 2018, p. 10). D'origine persane ou turque, *Lekhchef* consistait en une infusion de différents fruits séchés (dattes, figes, raisins, etc.), parfois agrémentée de fruits secs. La recette originelle est toujours populaire dans des pays comme l'Égypte et la Syrie, où cette boisson est principalement consommée durant le ramadan, au moment de la rupture du jeûne (Moussa, 2019).

Même chose en Algérie où la tradition de *Lekhchef* persiste à Constantine, de même que dans d'autres villes ayant connu une importante présence ottomane comme Blida, Médéa et Mostaganem.

Toutefois, le choix du *breuvage* en question s'avère être une mauvaise pioche, car rien ne certifie que ce sirop ait un jour été servi dans les cafés<sup>1</sup> ! D'ailleurs, en énumérant les ingrédients de *Lekhchef*, Djaber, qui, lui, s'est contenté d'un simple café, ne peut s'empêcher de trouver que « tout ça dans une seule boisson, c'est trop d'Algérie », et le narrateur – omniscient – de surenchérir : « Trop de clichés algériens pour le commandant Djaber » (Paulin, 2018, p. 10).

Nous retrouvons également cette autodérision, qui traduit (potentiellement) une demande d'indulgence de la part de l'auteur (en direction du lectorat autochtone ?), sous forme d'incursion métatextuelle<sup>2</sup> lorsqu'il s'agit de décrire la Méditerranée, dont les eaux baignent Alger, scintillant sous la lune : « C'est un cliché, néanmoins c'est vrai : c'est magnifique. Et apaisant » (Paulin, 2018, p. 156).

Paulin se garde, toutefois, de commettre le poncif de trop : ce n'est pas par la mer, comme le prône Vircondelet, qu'il aborde<sup>3</sup>. Le premier contact *visuel* avec la Capitale est celui du personnage principal, Tedj Benlazar : « Au-dessus d'Alger, le

---

<sup>1</sup> Le doute est permis quant aux cafés maures des anciens quartiers « arabes » – quasiment disparus aujourd'hui à Constantine (cf. <https://www.elwatan.com/pages-hebdo/magazine-pages-hebdo/les-cafes-maures-de-constantine-15-07-2008>). Évoquant ceux de la ville voisine de Skikda, l'historien Mohamed Harbi se souvient : « On n'[y] consommait pas d'alcool mais exclusivement du thé, du café, des sirops » (2001, p. 70). Néanmoins, il n'est pas spécifié s'il s'agissait de sirops traditionnels ou aromatisés.

<sup>2</sup> La métatextualité est définie par Genette comme « la relation, on dit plus couramment de "commentaire", qui unit un texte à un autre texte dont il parle » (1982, p. 10).

<sup>3</sup> « C'est par la mer qu'il faut comprendre Alger. La comprendre et la voir. Plus que la voir : la découvrir dans son surgissement. Être témoin de son apparition [...] La baie étreint le visiteur, elle le reçoit. » (Vircondelet, 2014, 1. L'apparition d'Alger).

ciel est parfaitement bleu. Sous le soleil, les murs blancs des bâtiments renvoient une lumière aveuglante. » (Paulin, 2018, pp. 36-37).

Désertant son appartement blidéen, le lieutenant de la DGSE, né d'un mariage mixte, avait décidé cette nuit de se réfugier, non pas à Alger, mais à l'ambassade de France, car la peur s'est installée partout dans le pays, la peur qui « empêche les habitants de sortir de chez eux », celle de « de mourir ou de perdre des proches dans un attentat », celle enfin « qu'à force de violence aveugle, le retour à la normalité soit impossible » (Paulin, 2018, p. 16).

Mètre étalon de l'insécurité nouvelle, la Casbah, la Citadelle<sup>1</sup>, qui « baisse la tête », qui « n'est plus aussi bruyante qu'autrefois » (Paulin, 2018, p. 56). Certes, « la vie continue, mais quelque chose dans le regard des gens, dans leur voix reste retenu, gardé pour plus tard » (Paulin, 2018, p. 56). Ce changement est imperceptible « pour qui ne connaît pas Alger depuis longtemps », mais Tedj « sent tout de même une résignation, un fatalisme dans cette foule » (Paulin, 2018, p. 221). À la Casbah diurne, celle d'avant le couvre-feu, succède celle nocturne, où la vieille ville se mue en « base avancée des islamistes à Alger », et où « il ne fait pas bon [...] porter un uniforme... » (Paulin, 2018, p. 63).

Ainsi, contrairement à la Casbah monochrome que donne à voir des films tels que *Pépé le Moko* et *La Bataille d'Alger*<sup>2</sup>, c'est une Casbah polychrome qui est décrite

---

<sup>1</sup> Selon Siblot, le mot *Casbah* « entre dans le lexique français en 1830, du même pas que les troupes de l'Armée d'Afrique dans Alger » (1996, p. 159) – il était alors question de la *Casbah d'Alger* –, et s'orthographiait initialement *Kasba*, dont l'acception première est « citadelle et palais d'un souverain dans les pays arabes » (1996, p. 160). L'auteur précise que « pour des raisons historiques manifestes, Alger apparaît comme le prototype de *casbah*, au sens de “meilleur exemplaire” réel », ce qu'appuie « le fonctionnement autonome de la *Casbah* lorsque l'évidence du référent a rendu le toponyme *Alger* inutile » (Siblot, 1996, p. 160).

<sup>2</sup> Concernant le film de Julien Duvivier (1936), Rolot et Ramirez parlent d'une « “désindigénisation” du lieu » (1996, p. 385), et ce en partant du constat que « l'action tout entière est [...] construite sur une inversion étonnante : les dissidents, ceux qui [...] expriment véritablement l'âme de la Casbah sont tous des Européens ; tandis que les adjouvants de l'ordre appartiennent

par Paulin, avec deux temporalités, celle des résidents comme Gh'zala, qui « fait profil bas en attendant des jours meilleurs » (2018, p. 59), et celle des « gens du FIS et du GIA<sup>1</sup> qui [y] grouillent » (2018, p. 154). Ces deux temporalités coexistent, formant un espace hétérogène : « La rue est pleine de monde, les boutiques sont ouvertes, quelques terrasses accueillent des consommateurs sous l'œil de militants barbus<sup>2</sup> qui, sans le laisser paraître, vérifient qu'il n'y a pas d'alcool dans les verres. » (Paulin, 2018, pp. 252-253).

Lorsque Tedj Benlazar se rend une nuit à la Casbah pour y voir Gh'zala, il franchit une double ligne d'arrêt. La première est déterminée par la *horma*<sup>3</sup>, les mœurs, car « une jeune Algérienne qui parle à un Occidental – même si l'homme en face d'elle doit avoir du sang arabe –, ça pourrait être très mal interprété par des voisins suspicieux » (Paulin, 2018, p. 154). La seconde est celle fixant les limites de l'espace strié, non celui deleuzien de la « police », mais celui de *houkoumat ellil*<sup>4</sup>, ce qui fait dire à un gendarme contrôlant l'agent de la DGSE : « C'est pas très sérieux pour un Français de rester ici la nuit. » (Paulin, 2018, p. 153).

---

majoritairement à la société indigène ou indigénisée » (1996, p. 386). Cette image de la Casbah est d'ailleurs qualifiée par Benhaïmouda de « suspecte sous le rapport purement documentaire » (2008, p. 66). La rigueur historique est de mise, trente ans plus tard – quoiqu'il faille toujours relativiser –, dans *La Bataille d'Alger* de Gillo Pontecorvo où les combattants du FLN se réapproprient l'espace en question en « met[tant] l'accent sur la conquête du “milieu” algérois de la Casbah » (Stora, 1983, p. 56). Pour l'anecdote, le mythique *Casablanca* de Michael Curtiz – troisième plus grand film américain de tous les temps selon l'American Film Institute (<https://www.afi.com>) –, ne devrait son existence qu'à *Pépé le Moko* : « Quand la Warner racheta les droits d'une pièce [...] elle imposa que l'action se passe à Casablanca, qui devint le titre du film [...] Parce qu'un film intitulé *Algiers* était récemment sorti sous le titre *Casbah* en France [...] L'amusant est que *Algiers* est le remake américain de *Pépé le Moko* ! » (Solo, 2010, Ces messieurs de la finance).

<sup>1</sup> Groupe islamique armé : organisation terroriste formée dans les années quatre-vingt-dix.

<sup>2</sup> Islamistes portant la barbe en accord avec les préceptes de la Sunna (tradition du prophète Mohamed).

<sup>3</sup> Prestige, respectabilité. Par extension : pudeur, dignité ou respect de la femme (Horma, 2022).

<sup>4</sup> Littéralement « gouvernement de la nuit ». Les populations désignaient ainsi les groupes armés islamistes, par opposition au « gouvernement du jour », soit les différents corps de sécurité.

Une autre nuit, Tedj « fait ce qu’il ne [faut] pas faire, il [retourne] dans la Casbah » (Paulin, 2018, p. 231), et franchit un seuil supplémentaire, celui de l’appartement de Gh’zala, qu’il veut convaincre de l’accompagner en France. La transgression de Tedj consacre la polychronie de cet espace, et laisse percevoir un ensemble hétérogène, soumis à des rythmes asynchrones, discordants, quasi incompatibles.

« Haut » lieu, du fait de sa hauteur, de cette verticalité qui « qui saute au regard » et la distingue de « la ville européenne, horizontale » (Vircondelet, 2014, 1. L’apparition d’Alger), la Casbah est aussi, du point de vue de la géographie culturelle, un *haut-lieu*, d’« une hauteur bien plus qualitative que topographique, en ce qu’elle surimpose à sa nature fonctionnelle première, comme lieu, une dimension symbolique qui l’institue comme marqueur référentiel structurant » (Bédard, 2002, p. 51). Elle fait partie des *lieux de mémoire*<sup>1</sup>, « des lieux privilégiés qui, prenant en compte les temporalités du lieu symbolique [...] et privilégiant le rôle fédérateur de la mémoire collective, condensent le temps long dans celui de l’instant, la durée de ce qui perdure dans ce qui est » (Bédard, 2002, p. 55).

Les habitants de la Casbah, que « l’Unesco a inscrit [...] au patrimoine de l’Humanité » (Paulin, 2018, p. 57), se souviennent de « l’Histoire, du FLN<sup>2</sup> qui [en] avait fait [...] la “forteresse”, leur base à l’intérieur d’Alger » (Paulin, 2018, p. 57). Gh’zala aussi « se souvient de ses parents qui n’ont jamais voulu quitter l’Algérie [...] même quand Ali-la-pointe s’est fait sauter un peu plus loin, rue des Abdérames » (Paulin, 2018, p. 253).

---

<sup>1</sup> Concept popularisé par l’historien Pierre Nora et son équipe (cf. *Les Lieux de mémoire*, tomes I, II et III).

<sup>2</sup> Front de libération nationale. Parti politique créé en 1954 pour obtenir l’indépendance de l’Algérie.

Dans cette même rue se trouve la maison de Raouf, le fiancé de Gh'zala, où trône une « fresque en céramique qui donne à voir des colombes échappant au déluge », parfaite allégorie du sacrifice suprême de la Pointe, Hassiba Ben Bouali et leurs compagnons, qui, « en octobre 1957 [...] ont préféré se faire exploser plutôt que de tomber aux mains des soldats français » (Paulin, 2018, p. 57).

Autres hauts lieux, ceux du roman policier, qui n'abondent pas chez Paulin, essentiellement en raison de la catégorie subgénérique de *La guerre est une ruse*, le thriller (ici politique), lequel ne se préoccupe pas particulièrement de la ville<sup>1</sup>. Ainsi, l'on n'y retrouve pas de lieux louches, liés à la nomenklatura et au monde de la nuit, et caractéristiques du roman noir algérois, mais il y est quand même question de quelques lieux sinistres, comme le « parking sombre au pied de l'immeuble, rue Mustapha Ali Khodja » (Paulin, 2018, p. 53), dans le quartier *huppé* d'El Biar, où le supérieur hiérarchique de Tedj, Rémy Bellevue, a failli être assassiné.

Cela étant, l'auteur introduit un espace « impossible » pour Benhaïmouda : le quartier louche<sup>2</sup>. Puisant dans un reportage paru dans *El Watan*, Paulin reconfigure Diar El Kef, en faisant de la cité un endroit (bien) plus sordide que nature, quelque part entre ghetto noir et favela carioca. Pour installer le décor, il va légèrement remanier l'introduction de l'article en question :

Sur les hauteurs de Bab El Oued, surplombant le quartier Triolet et faisant face au cimetière d'El Kettar trône cette cité populaire attenante à la Carrière Jaubert (devenue ECAVA, entreprise des carrières de la ville d'Alger). La barre hideuse qui s'étale telle une plaie urbaine est sans doute l'une des cités les plus sinistres de la capitale. En témoigne son nom qui signifie littéralement « la cité du précipice ». (Benfodil, 2010)

---

<sup>1</sup> Voir section I.1.

<sup>2</sup> Voir section I.3.

Ce qui donne sous sa plume :

La Renault 21 pénètre dans El Carrière. La cité surplombe le quartier Triolet et fait face au cimetière d'El Kettar. La barre d'habitation est décrépite, presque insalubre, elle est attenante à l'immense carrière ECAVA qui lui vaut son surnom. Diar El Kef signifie « la cité du Précipice ». (Paulin, 2018, pp. 167-168)

Sur le Diar El Kef version Paulin, règne Maklouf le Juif, « roi de la pègre algéroise », proxénète en chef, borgne et cocaïnomane, protégé nuit et jour par des « jeunes gens, certains armés de fusils-mitrailleurs », et dont l'antre est « aménagé [...] comme un lupanar parisien de la Belle Époque », avec des « pièces aux murs décorés de tapisseries et de tableaux d'art moderne, meublées de créations sans aucun doute hors de prix et importées d'Europe ou des États-Unis », alors qu'« à l'étage en dessous, des gens vivent à plusieurs dans leur minuscule appartement », et que « certains habitent même les toilettes communes » (Paulin, 2018, p. 169).

Cette partie a certainement été inspirée par le passage où un habitant de la cité évoque le détournement d'un bâtiment évacué dans le cadre d'une opération de relogement : « Ces logements désossés sont devenus une poche de délinquance [...] Ces niches abritent désormais tous les voyous du coin. Les choses les plus inimaginables s'y produisent. La nuit, on ne peut pas circuler tranquillement. C'est la Colombie, ici. » (Benfodil, 2010).

Même si l'on reste dans le cadre du consensus homotopique, le référent et sa représentation étant en tout état de cause compossibles, le Diar El Kef dépeint par Paulin tranche nettement avec l'*hyperréalisme* du roman, qui est consolidé par la force évocatrice des noms de lieux cités, ainsi que par la convocation de personnages référentiels – hauts gradés militaires algériens, chefs terroristes, etc. –, d'évènements historiques – liés à la Guerre d'Algérie ou plus récents –, ou encore d'éléments de la culture algérienne, sous forme de citations intertextuelles (versets coraniques, paroles

de la chanson *Kenza* de Matoub Lounès, etc.) ou d'emprunts linguistiques à l'arabe algérien.

Le contraste en question reflète, de façon semblable que le café *imaginé* de l'université de Constantine, les limites de l'« observation à distance » prônée par Bayard<sup>1</sup>, d'une démarche purement documentaire, même menée avec la plus grande rigueur.

### III.2. Alger sur pellicule

Évoquant son roman *Rouge parallèle* (2018), qui se déroule entre la France et les États-Unis du début des années soixante, Keller (de son vrai nom Papanian) affirme que « ce thème, Kennedy, Dallas, et même le Gaullisme et les arrière-plans du Gaullisme, c'est le décor du roman [qui] aurait pu s'appeler "Regarde les hommes tomber" si le titre n'avait pas été pris » (TV5Monde, 2019).

L'écrivain aurait pu en dire autant de *Telstar* (Éditions du Toucan, collection « Toucan Noir », 2019), qui constitue le préquel<sup>2</sup> du premier, puisqu'il s'agit avant tout, selon ses propos, d'exposer le parcours d'un profil particulier de personnages, celui des résistants qui ont intégré l'armée et ont pris part aux guerres d'Indochine et d'Algérie, « des gens qui sont au fond un peu maudits, qu'on a maltraités, qu'on a considérés avec un peu de mépris » (TV5Monde, 2019), en particulier Norbert Lentz,

---

<sup>1</sup> L'universitaire reconnaît toutefois une vertu au *non-voyage*, lequel permet, selon lui, d'éviter deux risques : celui de la proximité, en ce sens que « le voyage physique permet certes de voir [...] le lieu que l'on visite, mais pas [...] dans ce qu'il est en profondeur, par rapport à l'espace atypique immense dont il ne forme qu'un élément restreint et au regard de l'éternité à laquelle il participe », et celui de la stabilité, car « comprendre vraiment le lieu [...] implique de l'appréhender dans son dynamisme, c'est-à-dire dans ses possibilités de développement à l'intérieur du discours où il est saisi, adressé à un public particulier qu'il s'agit de séduire et d'emporter par le langage » (Bayard, 2012, p. 151).

<sup>2</sup> Film, roman, etc., dont la réalisation est postérieure à une œuvre de référence, mais qui, à l'inverse de la suite, évoque des faits antérieurs à cette œuvre (Larousse s. d. -g).

que l'on retrouve dans les textes susmentionnés, ainsi que dans *L'Affaire Silling* (2020), dernier volet de la trilogie qui porte son nom.

Cela dit, l'espace, bien que relégué au second plan, se devait, autant que possible, d'être fidèle à la réalité de la période – l'année 1957 en majeure partie. Keller avertit d'ailleurs dès le départ :

L'auteur ne prétend pas être historien, ni même journaliste d'investigation. Ce roman est et reste une pure fiction ; cependant, il a, le plus souvent, respecté la chronologie des événements, les dates des attentats, les noms des lieux, des rues, des magasins, des régiments et unités déployés sur le terrain, afin de donner au récit le plus d'authenticité possible. (Keller, 2019, p. 11)

Le cahier des charges est donc clair : il est question de respecter le calendrier historique, tout en s'assurant de la fiabilité des données spatiales exploitées dans le texte, de manière à se conformer au pacte d'authenticité qui lie l'auteur au lecteur, et qu'imposent tout autant la thématique que le genre policier. Comparativement au roman de Paulin, la démarche est ici moins évidente.

Si la proximité temporelle de *La guerre est une ruse*, qui se passe dans les années quatre-vingt-dix (voir section précédente), a facilité de manière certaine l'appréhension de l'espace observé à distance, en rapport notamment avec le fait que celui-ci n'a pas connu une importante évolution depuis, que ce soit sur le plan topographique ou celui toponymique, Keller se devait, pour sa part, de disposer de sources documentaires solides afin que l'illusion soit la plus proche possible de la réalité, d'autant plus que comme pour Paulin, l'Algérie n'est fort probablement qu'un espace *dont [il] a entendu parler*.

Lorsqu'on examine l'espace diégétique de *Telstar*, nous pouvons distinguer deux grands types de lieux : ceux liés à des faits militaires attestés, essentiellement la

Bataille d'Alger<sup>1</sup> pour ce qui a trait à la Capitale<sup>2</sup>, et où évoluent davantage des personnages d'officiers (Jourdan et Hollyman pour ceux de premier ordre) ou d'appelés (Lentz), et ceux de l'enquête policière confiée à l'inspecteur principal Brochard et à son adjoint Joanin au sujet d'une série de meurtres d'enfants dont le premier a été commis la veille de Noël 1956.

Concernant le premier type, Keller a tiré son inspiration d'une source principale, *La Bataille d'Alger* (1966), quasi incontournable pour plus d'une raison. En premier lieu, le film de Gillo Pontecorvo reste la référence (cinématographique) absolue lorsqu'il s'agit de la guérilla urbaine menée par le FLN dans la capitale algérienne. En effet, outre l'implication directe de Yacef Saâdi<sup>3</sup>, chef de la zone autonome d'Alger (ZAA) entre mai 1956 et septembre 1957, et l'appui technique fourni à l'équipe de tournage par des combattants survivants des événements en question (Beaugé, 2012), Pontecorvo a recouru, comme rapporté par Bensmaïl<sup>4</sup>, à l'ensemble des archives d'époque, français ou autres, « des scènes de journaux télévisés, des scènes de conférences de presse, qu'il reproduit quasiment à l'identique » (Liatard, 2019).

Ensuite, *La Bataille d'Alger*, en tant que document audiovisuel, a la qualité d'être immédiatement accessible, surtout aux yeux d'un professionnel de la télévision et du cinéma comme Keller, qui possède à son actif l'écriture de bon nombre d'épisodes de séries policières – *Léa Parker*, *Commissaire Valence*, *Cain*, *Section de*

---

<sup>1</sup> Au sujet de cette appellation, Ruscio note qu'elle est aussi bien contestée par l'historiographie algérienne que par l'histoire critique française, car « la disproportion des forces était telle que ce terme, qui suppose un affrontement entre deux armées, même de force inégale, est inadapté ». L'historien souligne cependant qu'elle est « considérée désormais comme entrée dans le vocabulaire admis » (Ruscio, 2012).

<sup>2</sup> Certains chapitres se déroulent à Fort-National (actuellement Larbaâ Nath Irathen), en Kabylie, et aussi en Europe (France, Chypre, Italie).

<sup>3</sup> À l'origine du scénario écrit par Franco Solinas, Saâdi est coproducteur du long-métrage, par l'entremise de sa société Casbah Films, et a également joué son propre rôle dans le film.

<sup>4</sup> Réalisateur du documentaire *La Bataille d'Alger : un film dans l'Histoire* (2017).

*recherche* – (« Stéphane Keller : auteur/scénariste/écrivain », s. d.)<sup>1</sup>. Il sied aussi d'observer que la visualisation d'un film ou de documentaires a ceci de commode qu'elle épargne à Keller la fastidieuse lecture d'ouvrages historiques traitant de la question – exercice où le « prof d'histoire-géo » Paulin aurait été plus à l'aise –, en plus du gain de temps appréciable qu'elle permet pour quelqu'un de soumis, de par son métier de scénariste, au rythme effréné de l'écriture sérielle.

À titre d'illustration, la première rafle effectuée par les parachutistes dans la Casbah, le 8 janvier 1957, et abordée par Keller dans le chapitre 16, dont le second sous-chapitre est titré d'après la date en question, n'est pas sans rappeler les séquences de *La Bataille d'Alger* montrant le lancement de l'« opération Champagne » dans la vieille ville arabe, décidée par le général Massu pour contrer la « grève des 8 jours » – du 28 janvier au 4 février 1957 – à laquelle avait appelé le FLN (Pontecorvo, 1966, 01:08:20-01:11:28) :

Venant du haut de la rue Rovigo ou du boulevard de la Victoire, les hommes du 3<sup>e</sup> RPC s'étaient répandus dans les ruelles par dizaines, Mat 49 prêt à l'emploi. Les bérets rouges s'arrêtaient par grappes et frappaient aux portes, réveillant les habitants endormis.

– Armée française, ouvrez ! hurlaient des sous-officiers à pleine voix.

L'écho de cet ordre résonnait de ruelle en ruelle. Une fois, deux fois, trois fois, la même phrase était criée, rendant la nuit soudain inutile. Quand le propriétaire tardait trop à ouvrir, les coups de rangers martelaient les portes.

Elles s'ouvraient enfin. Les hommes s'engouffraient alors, bousculant celui qui avait daigné ouvrir. Des lampes torches éclairaient les habitants effrayés, réveillés en sursaut, tirés de leur lit, rassemblés au plus vite dans la pièce la plus vaste ou dans la cour intérieure de l'immeuble, quand il y en avait une. Les mêmes scènes se répétaient en cascade, rue de la Mer Rouge, rue Porte Neuve, impasse Kléber. (Keller, 2019, pp. 236-237)

---

<sup>1</sup> Keller écrit aussi pour le cinéma : *Comme des rats*, *10 ans de mariage*, *Terre rouge*, etc. (« Stéphane Keller : auteur/scénariste/écrivain », s. d.).

À cela, certains objecteront que l'auteur aurait très bien pu consulter d'autres sources, essentiellement celles citées *supra* par Bensmaïl et constituant l'ascendance intertextuelle de *La Bataille d'Alger*. Nous en convenons volontiers, d'autant plus que c'est la nature même de ces dernières qui confère au film son aspect documentaire. Toutefois, au moins deux indices donnent à penser que le film de Pontecorvo est l'un des principaux hypotextes de *Telstar*. Ceux-ci concernent deux personnages *a priori* référentiels, mais dont la caractérisation fait davantage appel à leurs pendants filmiques.

Le premier est celui d'Ali Ammar, plus connu sous le nom d'Ali la Pointe, autour duquel tourne *La Bataille d'Alger*, mais qui ne fait qu'une apparition éphémère dans le roman, plus précisément au chapitre 19. En entrant dans l'établissement de Loujayn afin d'y rencontrer Rafel, une des prostituées y exerçant, l'inspecteur Joanin remarque vaguement « un homme assis au fond de la salle, la vingtaine, le cheveu épais, des lèvres qui lui mangeaient le visage. Un jeune souteneur probablement » (Keller, 2019, p. 274).

Une fois que Rafel et le policier ont rejoint une chambre située à l'étage, le même jeune homme se dirige vers le Jukebox, qui diffusait un *rock'n'roll* local<sup>1</sup>, et choisit une chanson de Hadj El Anka, car « pour lui visiblement, le chaâbi était la seule musique digne d'être écoutée » (Keller, 2019, p. 274). Après l'exécution, inattendue, de Joanin par Rafel, c'est au tour de la patronne, Loujayn, de tomber sous les balles du jeune homme qui, avant de partir avec la prostituée, en fait sa compagne, hurle en direction des filles et des clients : « – Rejoignez-nous ! Ou vous finirez comme elle... » (Keller, 2019, p. 277).

---

<sup>1</sup> Œuvre de Mahieddine Bentir, « premier rocker arabe » selon Keller (2019, p. 273).

Ce n'est que par la suite que nous en saurons plus sur l'identité de l'homme en question :

Rafel et son compagnon abandonnèrent la voiture à l'entrée de Bab el Oued. Ils se dirigèrent séparément vers la casbah, ils n'allaient pas au même endroit [...] Elle ne s'en faisait pas trop pour Ali, c'était un tueur, il saurait toujours se débrouiller. Il avait été son protecteur, mais depuis sa conversion au FLN, même l'argent des filles allait à la cause, il ne gardait rien. (Keller, 2019, p. 277)

C'est de cette manière qu'est esquissée l'une des figures emblématiques du FLN d'Alger, dont l'apparition dans *Telstar*, au même titre que celle de Massu, Bigeard et d'autres, sert, pour reprendre l'expression d'Hamon, « d'«ancrage» référentiel » (Hamon, 1972, p. 95). Néanmoins, la description physique d'Ali semble correspondre davantage à celle de l'acteur de *La Bataille d'Alger* qui, contrairement à ce que l'on pourrait croire, ne présente pas une apparence similaire à celle du martyr de la Casbah.

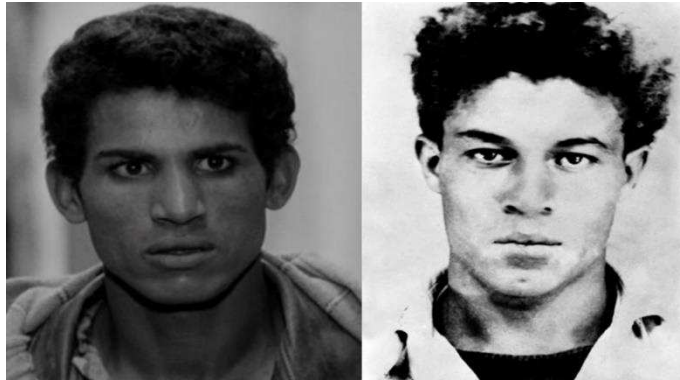
Il est de notoriété publique que Brahim Haggiag<sup>1</sup>, dont c'était la première expérience devant une caméra, a été choisi par Pontecorvo sur un marché : « Gillo a voulu faire un film réaliste. Il a cherché des personnes authentiques parmi les Algériens. Il a trouvé ce visage formidable pour le rôle d'Ali », indique à ce propos son épouse Picci (Bensmaïl, 2017), qui n'omet pas de préciser que « Brahim ne ressemble pas à Ali, mais il a la même puissance » (Bensmaïl, 2017). Cependant, s'ils ont en partage (relatif) l'âge<sup>2</sup> et la texture des cheveux, la Pointe et Haggiag diffèrent par la forme des lèvres : le combattant les a plutôt normales, alors que celles de

---

<sup>1</sup> Révélé par *La Bataille d'Alger*, Haggiag (1934-1997) a joué dans quelques films ayant pour thème la Guerre d'Algérie (*L'Opium et le Bâton* d'Ahmed Rachedi, *Patrouille à l'Est* d'Amar Laskri, *Chronique des années de braise* de Mohammed Lakhdar-Hamina, etc.), de même qu'il a fait une apparition dans *L'Étranger* de Luchino Visconti (Brahim Haggiag, 2021).

<sup>2</sup> À cinq ans près. Haggiag avait 32 ans à l'époque du tournage, alors qu'Ali la Pointe en avait 27 en 1957.

l'acteur sont proéminentes, *lui mangeant littéralement le visage* (voir illustration ci-dessous). Il est donc plausible qu'au moment de caractériser son personnage, Keller pensait davantage au second que le premier.



Dans cet ordre d'idées, la Pointe – bien que Keller n'utilise à aucun moment ce surnom – pourrait renvoyer, non pas à la Pointe des Blagueurs, esplanade située à l'extrémité sud de la ville de Miliana, par laquelle Ali se sauvait lorsque, jeune délinquant, il avait les gendarmes à ses trousses (Mefti, s. d.), mais à la Pointe Pescade<sup>1</sup>, où se trouve, justement, l'établissement tenu par Loujayn. S'il fait gagner du temps à l'auteur (celui qu'il faudrait pour rallier Alger à partir de Miliana), le *raccourci* ôte, en revanche, une partie de sa crédibilité au texte (même fictionnel).

Le retour à la Casbah de Rafel donne lieu à une autre manifestation intertextuelle de *La Bataille d'Alger* :

---

<sup>1</sup> Ancien nom de la commune de Raïs Hamidou.

Elle frappa à la porte. Son grand-père ouvrit. Il la laissa entrer, résigné. Elle gagna une pièce où se trouvait sa sœur ainée.  
 – J’ai tué un flic et j’ai récupéré son arme.  
 La sœur, penchée au-dessus d’un baquet d’eau, était occupée à se refaire sa teinture blonde. (Keller, 2019, p. 278)

La scène renvoie à celle du film où Fatiha (jouée par Samia Kerbash<sup>1</sup>) se décolore en blonde en exécutant les mêmes gestes, en vue de passer sans encombre aux points de contrôle surveillés par les militaires et pouvoir déposer le sac contenant une bombe au Milk-Bar, un glacier du centre d’Alger, comme ordonné par Djafar (Yacef Saâdi) (Pontecorvo, 1966, 00:42:40-00:42:59). Les deux seront d’ailleurs arrêtés en même temps, ce qui ne laisse aucun doute sur l’identité du personnage référentiel caché sous le prénom de Fatiha, à savoir Zohra Drif<sup>2</sup>.

Là aussi, comme pour Ali la Pointe, la description physique de la sœur de Rafel correspond davantage au personnage sur pellicule qu’à la vraie Drif : « Elle marchait depuis un bon quart d’heure quand une jeune femme mince, le cheveu décoloré, vêtue à l’européenne, pommettes saillantes, regard noir et dur, la vingtaine comme elle, s’approcha pour contempler la même vitrine. » (Keller, 2019, p. 100). L’auteur se fait plus précis plus loin dans le texte :

Soudain, son attention se fixa sur une jeune femme vêtue à l’européenne qui s’était arrêtée devant la devanture du marchand de chaussures. Elle était blonde, grossièrement décolorée et dès qu’elle tourna son visage dans la direction de l’inspecteur, ce dernier n’eut aucun mal à s’apercevoir qu’il s’agissait d’une jeune arabe, âgée d’une vingtaine

---

<sup>1</sup> Créditée aussi sous le nom de Michèle Kerbash.

<sup>2</sup> Militante de l’indépendance née en 1934. Avocate de métier, elle a été vice-présidente du Sénat algérien (Zohra Drif, 2022).

d'années, les traits durs, visage émacié, le portrait parfait de la fille qui avait abordé Djamila, trois jours auparavant. (Keller, 2019, p. 137)

Ainsi, lorsque Keller évoque une décoloration des cheveux, et même une grossière décoloration, cela sous-entend un état *contre-nature*. Cette suggestion est renforcée par l'expression «une jeune femme arabe», en ce sens que l'image stéréotypée des autochtones voudrait qu'ils soient *forcément* bruns. Les autres qualificatifs («mince», «pommettes saillantes», «regard noir et dur», «visage émacié») concordent avec Fatiha telle que personnifiée par Samia Kerbash. En revanche, qu'elle soit vraie ou fausse, la blondeur de Drif, appelée par Tillon «la jeune femme blonde» (cité dans Amrane, 1991, p. 112) et décrite par Morgan<sup>1</sup> comme «une blonde à la peau pâle» (2016, Chapitre 4. Comment la guerre s'est déplacée du bled à Alger), fait indéniablement *naturel*, et n'appelle logiquement pas de précisions supplémentaires (voir illustration ci-dessous).




---

<sup>1</sup> De son vrai nom Sanche de Gramont, le journaliste et écrivain Ted Morgan a été aux premières loges de la Bataille d'Alger en tant que rédacteur de la revue *Réalités algériennes*, et ce durant sa période d'enrôlement dans l'armée française de 1955 à 1957 (Ted Morgan [écrivain], 2021).

Cependant, il y a lieu de préciser que l'auteur a donné à son personnage un prénom, Djamila, qui, dans le contexte de la Bataille d'Alger, et plus globalement celui de la Révolution algérienne, revêt une connotation fort symbolique, du fait qu'il est arboré par trois des plus illustres « poseuses de bombes » : Bouhired, Bouazza et Boupacha. Dans le roman, il est également celui d'une jeune fille, du nom de Fawzi, approchée par la première Djamila afin de poser un engin explosif dans les grands magasins Venturini où elle est employée. Dans la réalité, c'est bien Djamila Bouhired qui a enrôlé Djamila Bouazza en la chargeant de commettre l'attentat du Coq Hardi, un café situé à côté de la Grande Poste. Néanmoins, à l'inverse de cette dernière, Fawzi fait mine d'accepter la mission, mais se rend chez la police pour dénoncer la recruteuse du FLN.

Pour la petite histoire (?), Bouhired a affirmé à une autre Djamila<sup>1</sup> qu'au contraire de ce qui est généralement admis, Zohra Drif n'était pas présente à la Casbah avec elle, Yacef Saâdi et Samia Lakhdari, au moment de la répartition des tâches lors du premier dépôt de bombes par le chef de la ZAA, et surtout inspirateur principal du scénario de *La Bataille d'Alger*, dont l'une des scènes les plus marquantes est justement celle évoquant cette rencontre, et à laquelle Keller n'a point été insensible<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Nom de guerre de Danièle Minne-Amrane (1939-2017). Écrivaine, poétesse, militante et professeure des universités, Djamila Amrane a été chargée par Yacef Saâdi de placer la bombe du bar Otomatic le 26 janvier 1957 (Djamila Amrane-Minne, 2022).

<sup>2</sup> « Il avait été décidé de déposer deux bombes, mais nous étions trois et au dernier moment, puisque c'était possible, nous avons décidé d'en mettre trois. Samia et moi avons donc transporté de la Casbah à Bab-el-Oued, où elles devaient être réglées, trois bombes. Là, nous avons retrouvé Zo qui, à l'époque, ne connaissait pas encore refuge de la Casbah. Nous avons déposé chacune une bombe et à l'heure prévue il y a eu deux explosions, une des trois bombes, défectueuse, n'a pas explosé. Les frères étaient contents, ils pensaient que les deux objectifs prévus étaient atteints et c'est à ce moment-là que je leur ai expliqué que nous avons déposé trois bombes au lieu de deux. Ils n'ont rien dit. » (Amrane, 1991, p. 97).

Ainsi donc, à la réalité, l'auteur a mêlé des faits relevant de la fiction, que ce soit de manière volontaire, à l'instar de la volteface de la seconde Djamila, ou involontaire, comme pour la scène avec Fatiha/Zohra Drif. À sa décharge, nous pouvons dire qu'il a été *induit en erreur* par le film, et d'une manière ou d'une autre, par Yacef Saâdi lui-même. Entre autres *inventions* de Keller, nous pouvons également mentionner les grands magasins Venturini, situés dans la rue Sadi Carnot, ainsi que le *Matin d'Alger*, « le quotidien le plus vendu d'Afrique du Nord » (Keller, 2019, pp. 82-83).

Une question se pose néanmoins : *Telstar* est-il un roman uchronique ? Dans l'entretien cité en début de chapitre, et au journaliste qui lui demande si *Rouge parallèle* (suite à rebours de *Telstar*) était une uchronie, soit « une réécriture de l'Histoire, avec des faits et des personnages réels, mais aussi mixée à [son] imagination de romancier », Keller, peu convaincu, n'émet qu'un laconique « oui, c'est à peu près ça » (TV5Monde, 2019), réponse qui aurait tout aussi convenu aux deux autres romans de la trilogie Norbert Lentz où il reprend exactement la même recette.

Selon Campeis et Gobled, le mot « uchronie » désigne « un temps qui n'existe pas, tout comme l'utopie [...] désigne, lui, un lieu qui n'existe pas » (2015, Uchronie... un drôle de mot ?)<sup>1</sup>. Les auteurs énoncent que « pour réécrire l'histoire telle qu'elle aurait pu être, il faut nécessairement qu'un événement diffère de la réalité historique connue, à une date précise [...] l'uchronie se qualifie donc par ces deux

---

<sup>1</sup> Les auteurs précisent que Charles Renouvier a forgé le néologisme « uchronie » sur le modèle de celui d'« utopie » de Thomas More à *dessein*, en ce que le philosophe avait pour objectif d'« écrire une utopie de l'histoire européenne, non pas telle qu'elle fut, mais telle qu'elle aurait pu être, selon lui, si un événement avait été modifié » (Campeis & Gobled, 2015, Uchronie... un drôle de mot ?).

composantes : son point de divergence [appelé aussi évènement fondateur<sup>1</sup>], qu'il soit explicite ou non, et la réécriture de l'histoire qui en découle » (Campeis & Gobled, 2015, *Le point de divergence, un Graal ?*). Ces deux composantes correspondent à deux temps, celui de la divergence et celui (ceux) de l'action qui « sont deux caractéristiques importantes de l'uchronie et la différence entre les deux conditionne bien souvent l'intérêt et l'orientation du texte » (Henriet, 2009, p. 41).

Ne satisfaisant à aucune des deux conditions (pas de point de divergence et encore moins de bouleversement historique), *Telstar* est donc *de facto* exclu du corpus uchronique. En fait, il semble que même en mêlant réalité et fiction, Keller n'ait à aucun moment eu le projet d'écrire une uchronie, à l'inverse de certains auteurs comme Roland C. Wagner avec *Rêves de gloire* (2011) ou encore Charaf Abdessemed et son roman *Et s'ils étaient restés ?* (2017), dont les évènements fondateurs se situent chronologiquement dans la période 1954-1962<sup>2</sup>, ce dont résulte une Histoire parallèle de l'Algérie dans chacun des deux textes.

Pour en revenir à la composition de l'espace dans *Telstar*, les lieux romanesques sont, comme ceux de *La Guerre est une ruse*, purement intertextuels. Afin de créer son Alger, Keller puise largement dans le site *Algéroisement vôtre*, consacré en grande partie à la Capitale au temps de la colonie, et ce en recourant à un procédé plutôt astucieux, lequel consiste à dépeindre certaines des photographies d'époque mises en ligne.

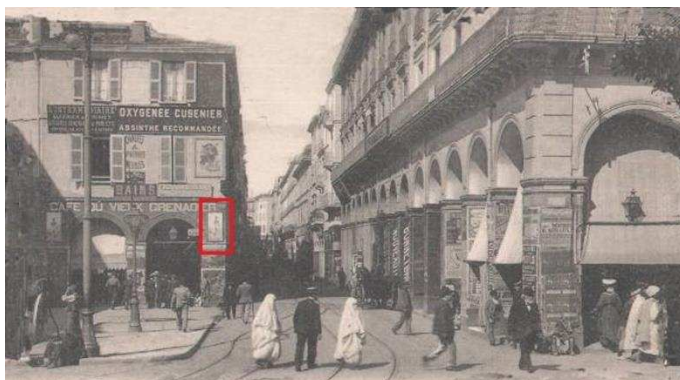
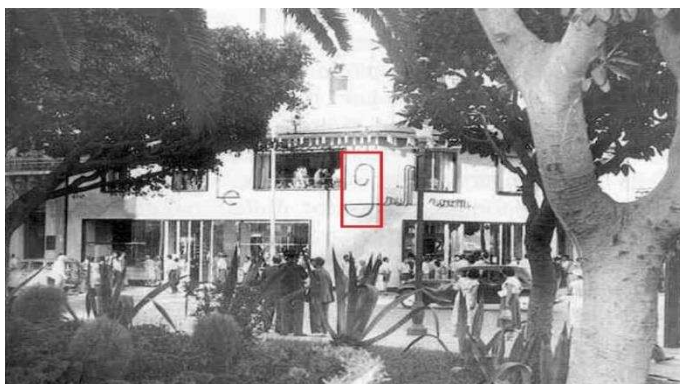
Trois exemples nous sont fournis par les clichés ci-dessous représentant respectivement le « Grill room », une brasserie renommée qui se trouvait à l'angle du boulevard Carnot et de la rue Alfred Lelluch (Le Grill-Room en 1956, s. d.), le café

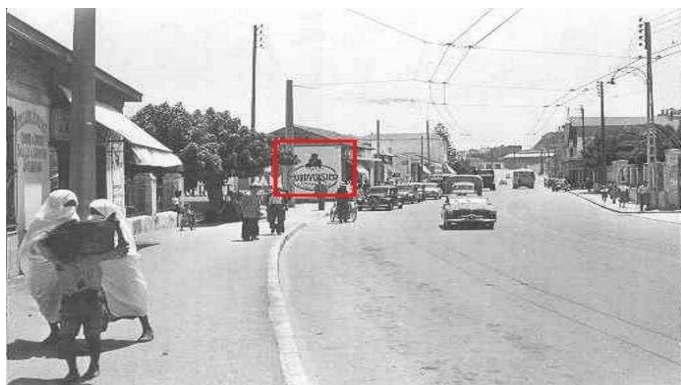
---

<sup>1</sup> Fondanèche, pour sa part, préfère parler d'« accident de l'histoire » (2005, p. 639). Pour le chercheur, l'uchronie repose autant sur le socle spéculatif – de par son affiliation à la science-fiction – que sur celui documentaire (2005).

<sup>2</sup> L'assassinat du général de Gaulle en 1960 dans le premier et la défaite de l'ALN/FLN dans le second.

« Au vieux grenadier », situé sur la rue Bab Azzoun, dans la basse Casbah (La rue Bab-Azoun vers 1920, s. d. ; La rue Bab-Azoun vers 1956, s. d.) et l'avenue du Général Leclerc, qui traverse la localité de la Pointe Pescade (Pointe-Pescade : l'Avenue Général Leclerc, s. d.) :





Dans le premier cas, Keller s'attarde sur l'« énorme G [du mot "Grill"] tout en longueur sur la façade, de la taille d'une fenêtre » (2019, p. 27). En ce qui a trait au « Vieux Grenadier », il souligne l'« immense fresque représentant un soldat de Napoléon [qui] ornait le mur extérieur. » (Keller, 2019, p. 187). Enfin, sur l'avenue du Général Leclerc, il note l'« immense publicité pour Courvoisier » qui recouvre un immeuble de deux étages, en fait, l'établissement de Loujain cité précédemment (Keller, 2019, p. 272). À chaque fois donc, l'auteur met en avant un élément censé affermir la description, et peut-être aussi crédibiliser sa démarche, dans le sens où ces détails, de par leur caractère minime et éphémère, ne prennent leur pleine signification que quand on démêle l'écheveau intertextuel.

Outre la ville représentée sur pellicule, qu'elle soit cinématographique ou photographique, Keller procède de manière plus conventionnelle en s'inspirant de descriptions se trouvant, entre autres, sur le site mentionné *supra*, comme lorsqu'il retrace la virée fatale de Joanin à l'ouest d'Alger. Ainsi, il ne manque pas de mentionner « *La Consolation*, ce drôle de café placé près des deux cimetières » (Keller, 2019, p. 270), que le rédacteur d'*Algéroisement vôtre* décrit plus explicitement :

Cette avenue [Maréchal Foch] bordait sur sa gauche une partie du grand cimetière européen et le petit cimetière israélite. Près de ces cimetières, on trouvait un café bien connu : « *La Consolation* ». Les mauvaises langues prétendaient qu'il devait son nom à l'habitude prise de s'y réunir devant quelques anisettes, entre parents et amis d'un défunt, pour puiser quelque réconfort avant de rentrer chez soi. (« Le quartier de Saint-Eugène », s. d.)

Même chose pour le stade Marcel Cerdan, « devant lequel veillait un buste à la gloire du bombardier marocain » (Keller, 2019, p. 270), ou, peut-on lire sur le site, « où l'on pouvait voir depuis 1950 un buste du célèbre boxeur, œuvre du sculpteur André Greck » (« Le quartier de Saint-Eugène », s. d.).

Bien qu'éprouvé, la méthode, comme nous l'avons déjà mentionné, n'en requiert pas moins de la rigueur, et même si Keller parvient, tant bien que mal, à échapper aux stéréotypes<sup>1</sup>, il ne peut éviter certaines *maladresses*, comme l'attribution à certains personnages de prénoms inadaptés à l'époque. Effectivement, il est peu probable que le grand-père kabyle de Djamilia Fawzi porte le prénom arabe de Mounir, de même que s'appeler Loujayn dans les années cinquante relève du pur

---

<sup>1</sup> Nous retiendrons, pour l'exemple, celui du jeune appelé parisien accroché à *L'Homme révolté*, car « lire Camus, c'était la moindre des choses avant d'aller là-bas [en Algérie] » (Keller, 2019, p. 48).

anachronisme<sup>1</sup>. Moins pardonnable, dirons-nous, le fait qu'un toponyme soit orthographié de deux façons différentes dans le même texte : « Bouzarea » (Keller, 2019, p. 89) et « Bouzareah » (Keller, 2019, p. 272). En comparaison, l'ex-professeur Paulin a été bien plus appliqué. Réflexe professionnel sans aucun doute.

### III.3. Alger à huis clos

Dans *Un crime en Algérie* d'André Allemand (Rivages, collection « Rivages Noir », 2001) tout comme dans *L'Étranger* d'Albert Camus, un meurtre est commis sur une plage d'Alger, au mois d'aout 1963, avec cependant une inversion des rôles : le mort est d'origine française, alors que le coupable serait un Arabe, tout aussi anonyme que la victime de Meursault, mais pour la bonne raison qu'il n'existe qu'à travers un faux témoignage<sup>2</sup>.

La plage en question, Rocher bleu, est située « à cinquante kilomètres [à l'est] de la capitale » (Allemand, 2001, p. 11). La localisation ainsi que certaines données topographiques, comme la forme et la longueur de celle-ci, qui « s'étalait en arc de cercle sur deux kilomètres » (Allemand, 2001, p. 13), laissent penser qu'il est question

---

<sup>1</sup> Ce prénom, au demeurant rare, n'a fait son apparition en Algérie que dans les années deux-mille. À titre d'indication, il n'y a eu aucune Loujayn en France avant 2008 (« Prénom Loujayn : signification, origine, fête, popularité, avis », s. d.).

<sup>2</sup> Au sujet des relations entre le roman de Camus et celui policier, Simon rappelle que « l'un des meurtriers les plus célèbres de la littérature du XXe siècle [est] un certain Meursault, alias L'Étranger [...] qui voit Albert Camus “transformer un roman ‘algérois’ en tragédie solaire” –, selon l'expression de l'universitaire Christiane Chaulet-Achour [...] ? » (cité dans Belhadjin, 2012, paragr. 15). Kaplan souligne, de son côté, l'influence déterminante du polar sur l'écriture de *L'Étranger* : « Camus [...] se montre très attiré par les polars américains. Non pas les romans policiers anglais [...] mais des histoires de la pègre, où l'intrigue avance à vive allure et où le style se fait oublier [...] Le modèle de Camus est *Le facteur sonne toujours deux fois* de James M. Cain [...] C'est grâce à ce roman, ont avancé plusieurs critiques, que Camus serait passé de l'impasse finale de *La Mort heureuse* à *L'Étranger*. Chaque fois qu'on lui pose la question, il admet volontiers cette influence. » (2016, chapitre VI). Mentionnons enfin qu'*Alger la Noire* de Maurice Attia débute aussi par un meurtre commis sur une plage d'Alger, celle de Padovani (actuellement El Kettani), dans le quartier de Bab El Oued (voir section IV.3).

de celle de Rocher Noir, laquelle se trouve dans la commune du même nom, rebaptisée Boumerdès après l'Indépendance<sup>1</sup>.

Dans sa typologie des espaces fictionnels, Camus<sup>2</sup> distingue les « espaces localisés dans la géographie attestée » de ceux délocalisés, « qui s'en émancipent manifestement » (2011, p. 35). Si la localisation découle d'« une double détermination toponymique et topographique » (Camus, 2011, p. 35), Rocher bleu n'en est pas moins un espace localisé, car « la vraisemblance géographique est maintenue par l'intégration du toponyme inventé à la géographie attestée » (Camus, 2011, p. 36).

La chercheuse évoque aussi les lieux déguisés, lesquels se déclinent en deux variétés : « Soit l'écrivain procède à la description d'un endroit qui porte le nom d'une ville ou d'un pays existant réellement mais qu'il n'a jamais vu et qu'il recrée donc par extrapolation [...] soit, à l'inverse, il intègre dans sa fiction un lieu réel, souvent intimement connu de lui et que, pour quelque raison, il préfère rebaptiser. » (Camus, 2011, p. 37). Rocher bleu appartiendrait au second type décrit, ce qui est étayé par au moins deux indices.

D'abord, l'auteur lui-même avertit, dans sa *protestation de fictivité*<sup>3</sup>, que « les lieux évoqués mêlent le réel à l'imaginaire » (Allemand, 2001, p. 8), ce qui correspond au nom hybride du lieu du crime. Ensuite, il feint de s'étonner, par le truchement du narrateur, de l'appellation Rocher bleu, car les rochers qui, « à l'est du village, fermaient la longue plage de leurs croupes émoussées étaient d'un brun presque noir »

---

<sup>1</sup> L'attribution des nouveaux noms aux communes a été officialisée en 1965, par le décret 65-246 du 30 septembre 1965. Rocher Noir est également réputée pour avoir accueilli le siège du gouvernement des dernières années de la colonisation, puis celui de l'Exécutif provisoire de la République algérienne chargé de gérer la période transitoire entre le cessez-le-feu du 19 mars 1962 et l'installation du nouvel État algérien le 25 septembre de la même année (Côte, 1996, p. 28).

<sup>2</sup> Il s'agit ici de l'universitaire française Audrey Camus.

<sup>3</sup> Type de préface réservé aux œuvres fictionnelles, et qui comporte « une mise en garde contre toute tentation de chercher aux personnes et aux situations des clés, ou [...] des “applications” » (Genette, 1987, p. 200).

(Allemand, 2001, p. 11), détail qui aurait justement valu son toponyme à... Rocher Noir<sup>1</sup>.

Nous sommes, cela dit, en droit de spéculer sur la motivation de l'auteur : s'agit-il, comme le suggère son faux étonnement, d'une fantaisie de sa part, ou cherche-t-il, non pas à brouiller les pistes – l'écart entre le référent et la représentation étant minimal –, mais à se prémunir contre toute accusation de médisance ou de diffamation ? À considérer la suite du texte liminaire<sup>2</sup>, nous pencherons pour la seconde hypothèse, d'autant plus que toute protestation de fictivité cache une « affirmation de fidélité », car « poser le caractère fortuit des ressemblances avec le réel, c'est présupposer que ces ressemblances existent » (Magné, 2001, paragr. 12). Dans le cas d'Allemand, ce parti pris pourrait être lié aux postes occupés par ce dernier à Alger – militaire puis diplomate (« André Allemand », s. d.) –, tous deux régis par le devoir de réserve.

Pour rester sur *les seuils* du roman, la première de couverture appelle une remarque de notre part. L'illustration représente, non pas la Casbah d'Alger comme il peut sembler de prime abord, mais la vieille ville de Ghardaïa (voir annexe C), située à 600 kilomètres au sud de la Capitale, alors que le désert, mentionné une seule fois, ne serait bon – à l'en croire l'un des personnages – qu'à y expédier un policier véreux « compter les palmiers des oasis... » (Allemand, 2001, p. 153).

---

<sup>1</sup> Concernant la motivation dans la toponymie, Pégurier affirme que « si un toponyme doit permettre d'identifier très précisément un détail géographique localisé, il n'a pas été attribué par l'homme de façon arbitraire, mais dans un souci de description du paysage... » (1963/2006, p. 2). Signalons dans ce contexte l'existence d'une autre plage appelée Rocher Noir dans la wilaya de Jijel (315 km à l'est d'Alger), également bordée d'un imposant rocher brun qui fait saillie dans la mer.

<sup>2</sup> « [...] Les personnages et l'action sont entièrement fictifs. Toute ressemblance avec des personnes, vivantes ou mortes, serait pure coïncidence. » (Allemand, 2011, p. 8).

Il s'agit vraisemblablement ici d'un choix éditorial<sup>1</sup>, et l'illustration retenue s'accorde, somme toute, avec le titre du roman, *Un crime en Algérie* (et non pas à Alger !) même si elle n'est pas sans connoter un certain exotisme *saharien*, lequel se dévoile également à travers quelques images fugaces, comme celle de Danielle « grattant le sable de son pied droit comme une gazelle en quête du meilleur chemin pour contourner un obstacle » (Allemand, 2001, p. 11), ou encore la saillie de Mercier à l'adresse d'Ousmane qui lui demandait de rester à Alger : « Bien sûr. Vous ne me suggérez pas, je suppose, de prendre ma retraite dans votre belle cité. Nous nous rappellerions, devant des thés à la menthe, les bons tours que vous nous avez joués. » (Allemand, 2001, p. 160)<sup>2</sup>.

Mais alors pourquoi en Algérie et non pas à Alger ? La question est fondée, d'autant que la Capitale constitue le cadre spatial exclusif<sup>3</sup> du récit, et que d'un point de vue sémantique, le sens de l'hyperonyme est inclus dans son hyponyme, à plus forte raison dans le cas du mot Algérie, lexicalement dérivé d'Alger<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Le *péritexte éditorial* se trouve, selon Genette, « sous la responsabilité directe et principale (mais non exclusive) de l'éditeur » (1987, p. 20).

<sup>2</sup> Pour rester dans les stéréotypes, Mercier pense d'Ousmane qu'il est « un Arabe de bande dessinée [...] Celui que [son] peuple imagine dans ses cauchemars » (Allemand, 2001, p. 41).

<sup>3</sup> Les lieux référentiels cités se trouvent dans Alger intra-muros. Quant à la commune de Boumerdès (actuel nom de Rocher Noir), elle a fait partie de la wilaya d'Alger jusqu'en 1984, avant d'être promue au rang de daïra et chef-lieu de la wilaya du même nom. Nous retrouvons le même procédé dans le premier policier d'Allemand intitulé *Au cœur de l'île rouge* (Rivages, 1999), en référence au surnom du Madagascar où il a aussi été en poste (ce roman a initialement été publié sous le pseudonyme de Philippe Lehman, en 1992, avec comme titre originel *Au-delà de ma rizière*).

<sup>4</sup> Il est généralement admis que le nom de l'Algérie a été inventé par le maréchal Soult en 1837, puis officiellement adopté en 1939, pour remplacer l'appellation de « possessions françaises dans le nord de l'Afrique ». Cependant, Pervillé avance que ce mot existait déjà au XVII<sup>e</sup> siècle : « Fontenelle aurait écrit dès 1680 un opuscule intitulé "De l'Algérie et des Algériens". Si le premier terme est resté relativement rare avant le début de la conquête du pays, le second était d'usage courant depuis le XVII<sup>e</sup> siècle pour désigner les membres des minorités dirigeantes de la Régence : la milice turque (l'*Odjak*), et la corporation des corsaires (*taïfa des Raïs*). Mais il n'était pas encore question de "peuple algérien", ni de "nation algérienne". » (1997, p. 56).

En fait, cette propension à privilégier le global au détriment du détail est perceptible tout au long du roman. Les descriptions sont sommaires, et certains lieux ne sont esquissés qu'à grands traits, comme le quartier d'El Biar, réduit à « d'anciennes résidences turques abrit[ant] diplomates, ministres et cadres du Parti » (Allemand, 2001, p. 111), ou le ravin de la femme sauvage, site « désert et lugubre malgré le soleil » (Allemand, 2001, p. 168).

Un rapprochement, certes osé, peut être fait avec la carrière militaire « aérienne » d'Allemand (auteur de nombreux sauts en parachute et d'essais du premier modèle de siège éjectable en France [André Allemand, 2022]). Assimilée à une *vue à vol d'oiseau*, effectuée à partir d'un point élevé au-dessus du sol, la vision d'ensemble systématique de l'auteur s'apparenterait alors à une *déformation professionnelle*.

De son côté, la Casbah, au cachet architectural unique et à la dense stratification historique, lesquels offrent, selon l'expression de Bailly, « mille repères à l'œil qui les contemple » (1977, p. 135), n'est évoquée que de manière furtive, et encore que pour justifier le fait de... ne pouvoir en dire plus : « La Casbah gardait sa dignité, son mystère et ses interdits. Seuls des hommes à peau brune au regard fier et des femmes craintives, soigneusement voilées, y pénétraient. » (Allemand, 2001, p. 35).

En revanche, de la fenêtre du consulat de France, situé en hauteur, « au flanc d'une colline » (Allemand, 2001, p. 35), s'offre au consul général Jean Mercier – qui n'est pas sans présenter quelque similitude avec l'auteur<sup>1</sup> –, une « vision panoramique » (Bailly, 1977, p. 131) de la ville. En face, le port :

---

<sup>1</sup> De 1963 à 1967, Allemand (1927-2018) a été chargé de mission au ministère des Affaires étrangères, d'abord à Alger puis à Tananarive (Madagascar). Il a fait un autre passage dans la capitale algérienne, en tant qu'attaché d'ambassade, à une période non spécifiée – entre 1967 et 1992 – (« André

Près des balises, un cargo grec du type Liberty, sa cheminée noire, désuète, raidie vers le ciel, rappela par des coups de sirène impatients son intention d'entrer au port. La vedette du pilotage apparut, nonchalante, derrière le phare de l'amirauté. L'eau de la darse se refermait à regret dans son sillage en vagues huileuses. (Allemand, 2001, p. 34)

Puis, l'est de la Capitale, « jusqu'aux quartiers populaires » (Allemand, 2001, p. 34) vers lesquels glisse le regard de Mercier :

Des guenilles bariolées séchaient sur des échafaudages de toits en terrasse. Des claies de bambou transformaient les maisons en fortins hostiles d'où, vers le soir, s'échappaient des musiques aigres et les youyous des femmes. Plus loin, près de la mer, des ordures achevaient de se consumer dans la décharge municipale d'Hussein-Dey. Leurs fumées montaient comme des signaux indiens. (Allemand, 2001, pp. 34-35)

Par la suite, « à la jumelle, Mercier plong[e] en un long travelling d'est en ouest, balayant le port, l'amirauté et l'hôpital militaire dont il effleur[e] les toits » (Allemand, 2001, p. 40).

Ainsi, au contraire du constat de Bailly, qui veut qu'à la « vision exploratoire de l'ensemble urbain succède [...] une vision de détail » (1977, p. 135), l'ordre est inversé chez Allemand, en ce qui ressemble à un aveu d'échec à investir une ville désormais hostile, et il ne s'agit pas que de l'impénétrable Casbah. Sur la route de l'hôpital militaire, Mercier et Danielle Orsini, sa secrétaire, échappent de peu à une agression menée par « cinq durs des banlieues d'Alger, à coup sûr armés de couteaux

---

Allemand », s. d.). Mercier est consul général de France à Alger dès octobre 1962 (Allemand, 2001, p. 40). Il est promu ministre conseiller (soit numéro deux de l'ambassade) à Rome à la fin de l'année suivante (Allemand, 2001, p. 170). Cela étant, l'âge de ce dernier – « la cinquantaine à son déclin » (Allemand, 2001, p. 20) – ne converge pas avec celui de l'auteur, qui avait 35 ans en aout/septembre 1963, ce qui le rapproche davantage d'un autre personnage du même âge, le consul-adjoint Philippe Bertrand.

et de rasoirs » (Allemand, 2001, p. 83). Le lendemain, en traversant le centre-ville à la sortie des bureaux, ils sont pris à partie par deux cireurs de chaussures, qui « vinrent pisser l'un après l'autre contre la carrosserie » (Allemand, 2001, p. 111).

À chaque transgression, les Français se font refouler dans leur périmètre. Il s'agit de la *ville haute*, où se trouvent les sièges du consulat et de l'ambassade de France, et qui se distingue de la *ville basse*, celle des quartiers « populaires », cette ville européenne que « les Français avaient construit [...] à leur image, la dotant de squares provinciaux et d'immeubles baroques, puis de cubes anonymes et d'enseignes lumineuses », et qui, à l'heure de l'Indépendance, se présentait comme « une vieille cocotte déchue » (Allemand, 2001, p. 35).

« L'Algérie n'était plus la France, rumine le gendarme Lambert, c'était à n'y pas croire ! » (Allemand, 2001, p. 11). S'il n'est plus la France, le pays, en ces premières années d'indépendance, n'est pas tout à fait encore l'Algérie. C'est un entre-deux, un tiers espace où se rencontrent « un centre qui se dissipe et une périphérie qui s'affirme » (Westphal, 2007, p. 117). « La circonscription consulaire ne comptait plus que quelques milliers de Français... » (Allemand, 2001, p. 43) et les gendarmes français « n'étaient plus que des gendarmes d'opérette dans un pays étranger » (Allemand, 2001, p. 14). Des « villas autrefois pimpantes [sont] abandonnées par leurs propriétaires et pillées » (Allemand, 2001, p. 48) par « la harde de maquisards qui, en juillet, s'était la première emparée de la ville et avait fait régner la terreur » (Allemand, 2001, p. 40). Figure de la nouvelle autorité, Ahmed Ousmane, contrôleur général de la Sûreté, n'a que du mépris pour les Français, et même pour « la bourgeoisie qui avait collaboré avec les colonialistes, ou résisté sur le tard, depuis Tunis, Le Caire ou la Suisse » (Allemand, 2001, p. 122).

Toutefois, la partition ville haute/ville basse, « à la fois topographique et sociale » (Blanc, 1991, p. 173) et typique du polar français<sup>1</sup>, est complexifié ici par le contexte de l'immédiat après-guerre. Les frontières sont mouvantes et le territoire des nouveaux maîtres des lieux ne cesse d'empiéter sur celui des anciens occupants. La ville haute accueille désormais aussi les résidences des membres de la nomenklatura et de leurs proches, alors que dans celle basse, tente de survivre « la maigre colonie française, courageuse, souvent pauvre, toujours crédule, qui n'avait pas reflué en désordre de l'autre côté de la Méditerranée » (Allemand, 2001, p. 41), à l'image de la pied-noire Danielle qui habite un modeste deux-pièces dans le quartier de Bab El Oued, et doit composer avec de nouveaux voisins peu accommodants.

L'apparition de *stries* supplémentaires impose un cloisonnement nouveau, et l'espace de Mercier, personnage central, s'en trouve rétréci. Les tête-à-tête à *huis clos* se succèdent (essentiellement à la résidence de l'ambassadeur et au consulat), et l'action est quasi absente. La mobilité du consul est limitée, et quand il se déplace, c'est toujours en voiture.

Nous sommes d'ailleurs tenté d'expliquer la rareté des impressions sensorielles dans le roman par le fait d'une perception obstruée. Cela est d'autant plus probable que l'unique marche qu'effectue Mercier est pour lui l'occasion d'appréhender, pour une fois, le paysage par un biais multisensoriel, en ce qu'elle lui permet d'observer des « lauriers roses », d'entendre des « femmes [qui] riaient et

---

<sup>1</sup> À l'inverse du roman noir américain, celui français possède « une écriture urbaine : non seulement une écriture beaucoup plus attentive [...] aux différences sociales dans les villes, mais surtout une écriture de ces différences » (Blanc, 1991, p. 172). Le sociologue explique que la perception des auteurs français de romans policiers de la réalité urbaine tient à deux origines. La première, historico-sociale, est liée aux « grands combats politiques et sociaux [qui] n'ont jamais exclu la population ouvrière urbaine, au contraire de ce qui s'est passé en Angleterre par exemple » (Blanc, 1991, p. 173). La seconde, littéraire, « concerne une façon d'écrire la ville dans la littérature française [...] cette littérature, c'est Balzac, c'est Zola, c'est Hugo, et tous les écrivains qui accordent un sens très fort aux différences entre les niveaux sociaux et entre les zones urbaines » (Blanc, 1991, p. 173).

jacassaient », de sentir le « vent [qui] soufflait de la mer » et de humer l'« odeur d'iode et de résine » qu'il portait (Allemand, 2001, p. 169).

Pour en revenir aux lieux du policier, *Un crime en Algérie*, bien que paru dans une collection de romans noirs, s'éloigne quelque peu de l'archétype du polar. Certes, il y a une ville haute et une ville basse, mais point de rues désertes, de quartiers interlopes ou de terrains vagues. L'enquête des policiers ne transparait qu'en filigrane, et la seule (mauvaise) rencontre que font Mercier et Bertrand lors de leur escapade nocturne à Bab El Oued est celle d'un enfant qui s'apprêtait à faire ses besoins sur le palier des voisins !

Cela étant, les allusions aux principaux sous-genres du policier ne manquent pas dans le texte : le roman d'énigme classique, avec Ousmane qui dit préférer aux « méthodes scientifiques des commissaires de la Sûreté française » (Allemand, 2001, pp. 60-61) sa propre manière de faire, soit « renifl[er] les criminels » (Allemand, 2001, p. 61) – ce qui aurait pu faire de lui le parfait héros d'un ethno-polar –, le polar, synonyme d'exagération pour Danielle – avant de faire l'amère expérience de la réalité –, car on y « harcèle les témoins, on les éblouit en dirigeant sur leur visage les faisceaux lumineux de lampes de bureau » (Allemand, 2001, p. 68), et le thriller, que Mercier affirme carrément détester (Allemand, 2001, p. 87).

Notons, pour finir, qu'à l'inverse de Paulin, qui a spéculé sur l'existence d'un café en face de l'université de Constantine, Allemand a introduit un lieu incongru, la clinique privée des Manguiers, au sein de l'espace référencé qu'est Alger. Incongru mais peut-être pas fictif.

En effet, Simon explique qu'au lendemain de l'Indépendance, « en attendant que les hôpitaux publics, désertés par les médecins français ou pieds-noirs et

plastiqués par l'OAS<sup>1</sup>, soient remis en état de marche, on se rabat sur les cliniques privées, que l'on nationalise à tout-va » (2009/2011, p. 57)<sup>2</sup>. Cette nationalisation généralisée s'est accompagnée d'une interdiction d'ouverture de nouvelles cliniques privées, comme l'affirment Zehnati et Peyron :

De 1962 à 1986, le secteur privé ne correspondait qu'à un nombre restreint des cabinets de ville, ainsi qu'aux "maisons d'accouchement" [...] À partir de 1986, le secteur de la santé a été libéralisé et un dispositif législatif a d'abord assoupli les conditions d'installation des médecins libéraux, puis autorisé, en 1988, l'ouverture de cliniques privées. (2015, p. 123)

Toutefois, si une clinique des Manguiers ne pouvait, du moins en ces années-là, exister à Alger, il n'en est pas de même pour d'autres contrées. Dans son roman *Une histoire d'Homme*, qui se déroule au début des années soixante-dix, Pierre Clavier mentionne un établissement de ce nom situé à Pointe-Noire, en République du Congo (2014, p. 225). L'authenticité de ce lieu est attestée par l'auteur dans un commentaire ultérieur – sa femme y a accouché – (Clavier, 2017)<sup>3</sup>. Précisons que dans cette même ville se trouve également le consulat général de France à la tête duquel est passé un certain... André Allemand (« André Allemand », s. d.).

Que l'on admette ou non le caractère référentiel de la clinique des Manguiers, nous parlerons, en guise de stratégie de brouillage, de surimpression dans le premier

---

<sup>1</sup> Organisation de l'armée secrète. L'OAS est une organisation clandestine paramilitaire créée en 1961 par les opposants à la reconnaissance par le général de Gaulle du droit à l'autodétermination de l'Algérie par voie de référendum.

<sup>2</sup> L'auteur d'*Algérie, les années Pieds-rouges* cite, entre autres, la clinique psychiatrique de L'Hermitage, située dans le quartier de Kouba, et qui, passée aux mains de l'ALN, a accueilli beaucoup de spécialistes européens, anticolonialistes, venus prêter aide aux Algériens (Simon, 2009/2011, p. 57).

<sup>3</sup> Il y a lieu de signaler l'existence (actuelle) d'une clinique *Les Manguiers* à Brazzaville, capitale du même pays (« Clinique médicale les Manguiers », s. d.).

cas et d'interpolation dans le second. Quoi qu'il en soit, il est fort possible que cette inclusion n'obéisse qu'aux besoins de la diégèse. D'ailleurs – simple étourderie ou indice de fictivité? –, le docteur Schewski, médecin chef de l'établissement, est présenté comme un « psychiatre de *nationalité* tchèque » (Allemand, 2001, p. 101). Un bel anachronisme en 1963<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> On ne pouvait être, du temps de la Tchécoslovaquie (1918-1992), que de nationalité tchécoslovaque.

## CHAPITRE IV : FAMILIARITÉ

*« Barres d'immeubles crasseux, longs chicots de béton, poussière, terrains vagues, paraboles. Puis les vergers de la plaine de la Mitidja. Les orangers au garde-à-vous. Un nuage de coquelicots oublié dans un pré. » (Catherine Simon, Un baiser sans moustache)*

#### IV.1. Alger au « beur noir »

Publié sous le label « Cadre rouge », qui est celui de la principale collection de littérature générale aux éditions du Seuil, *Le Passeport* d'Azouz Begag (2000) devait ipso facto ne pas figurer dans un corpus policier. Benhaïmouda souligne d'ailleurs la problématique de cette inclusion en qualifiant ce roman de « récit d'aventures sur fond de matière policière et criminelle » (2005, p. 415), tout en concédant que celui-ci « peut aussi se lire comme un roman de procédure policière très singulier... » (2005, p. 16)<sup>1</sup>.

Pour notre part, outre le fait que l'action se déroule à Alger<sup>2</sup>, le visa apposé sur *Le Passeport* de Begag obéit essentiellement à une considération d'ordre *identitaire*. Comme nous l'expliquions dans la section II.3, l'auteur estime qu'en tant que beur, il ne saurait raconter le même pays que ses pairs algériens, parce qu'en même temps, il raconte aussi « [son] sentiment de double appartenance » (Blondeau, 2021). Aussi, il nous a semblé intéressant d'examiner le regard que porte ce dernier sur cet espace si proche et si loin à la fois.

Le regard domine justement chez Begag. Il est présent à tous les niveaux du texte. Il est photographique quand il est question pour Zoubir El Mouss, policier « beur » dans l'Algérie des années quatre-vingt-dix, divorcé, deux filles, de sortir ou de rentrer chez lui : « Je bloque l'espace d'un seul coup d'œil, mes yeux prennent un cliché instantané et je traque le moindre indice qui pourrait écorcher la photo que ma

---

<sup>1</sup> Begag lui-même réfère allusivement dans le roman au statut générique de celui-ci : « — T'as pas un autre métier, toi, à part policier ? Une telle alternative ne m'était jamais venue à l'esprit. J'ai dit : — Si, écrivain. Il s'est esclaffé : — Ouahhh !! Écrivain ! Tu écris quoi ? — Des romans policiers » (Begag, 2000a, p. 146) ; « Même les écrivains de romans policiers très noirs ont besoin de papiers. » (Begag, 2000a, p. 164). Nous pouvons aussi voir dans le choix du prénom du seul personnage féminin, Dahlia, un clin d'œil au *Dahlia noir* de James Ellroy (1987), inspiré de l'affaire du même nom.

<sup>2</sup> Sans pour autant que la ville soit citée explicitement dans le texte, à l'inverse d'autres villes et pays étrangers (Tanger, Paris, Rome, Porto, Madrid, Amsterdam ; France, Italie, Espagne, Maroc, etc.).

mémoire a stockée la veille » (Begag, 2000a, p. 10). Pour ce faire, un rituel *robo(s)copique* est observé à chaque fois par ce dernier :

*Check-in.* / Arrêt de bus : *Vu.* / Kiosque Ben Ammar : *Vu.* / Balcons des immeubles : *Vu.* / Toits des immeubles : *Vu.* / Fenêtres : *Vu.* / Trottoir de gauche : *Vu.* / De droite : *Vu.* / Trois vendeurs de fruits et légumes ambulants : *Vu.* / *Checking over.* Tout est en place. En ordre. Le cliché d'aujourd'hui se superpose exactement à celui d'hier. (Begag, 2000a, pp. 10-11)

Patrouillant quotidiennement dans une ville *en guerre*, Zoubir, tout comme ses trois collègues Karamel, Géloule et Simon, « déshabill[e] derrière le hublot chaque parcelle du paysage traversé, l'œil rodé à toutes les éventualités » (Begag, 2000a, p. 18). Dans les autobus bondés, le regard des passagers est « immobile et insourcillant<sup>1</sup> » (Begag, 2000a, p. 141), alors que ceux que lancent les automobilistes aux vendeurs ambulants et autres mendiants sont « froids » (Begag, 2000a, p. 141). Derrière « les rideaux [qui] se plissent aux fenêtres, des yeux emboîtent [l]es pas [des passants] et suivent tous les détails de [leur] vie » (Begag, 2000a, p. 77).

C'est dans le regard vide d'une jeune fille sacrifiée que Zoubir s'efforce en vain de trouver « quelques traces de vie, des braises dans les pupilles » (Begag, 2000a, p. 30), et c'est dans les yeux de celui-ci que Karamel, après avoir décroché la tête de la victime du panneau de signalisation sur lequel ses bourreaux l'avaient plantée et ne sachant que faire du funeste paquet, cherche « l'espoir d'une issue » (Begag, 2000a, p. 31).

---

<sup>1</sup> Néologisme forgé par Begag (manifestement) à partir des mots « sourciller » et « insouciant ».

Parfois, en clignant, l'œil se fait langage : le *barman*<sup>1</sup> du café de la Terrasse envoie un clin d'œil bienveillant à Zoubir (Begag, 2000a, p. 10). Un autre jour, c'est le soleil qui, de son « œil globuleux », fait de même (Begag, 2000a, p. 141). Sur la plage de Sidi Meziane, Amar le clochard fait comprendre à Zoubir, par un battement de paupière, qu'il n'était que le fruit de son imagination (Begag, 2000a, p. 196). Cependant, c'est Abdelkader, dit Gorigori<sup>2</sup>, factotum du Centre culturel français et *taxieur* à ses heures nocturnes, qui semble privilégier ce mode de communication. Chez lui, un clin d'œil peut, tour à tour, être synonyme de complicité (Begag, 2000a, pp. 76, 144, 145, 148), de résignation (Begag, 2000a, p. 77) ou de confraternité (Begag, 2000a, p. 92).

Il arrive aussi à l'œil de Zoubir de se fermer un peu plus longtemps, pour voir. Voir au-delà de l'horizon qui ferme le décor du port d'Alger, et se « hisser » aux autres villes qu'il devine de l'autre côté de la Méditerranée, « Marseille, Gênes, Barcelone, Alicante, Porto, puis Paris, Berlin, Oslo » (Begag, 2000a, p. 25). Voir au-dedans aussi, lorsqu'happé par la violence du morne quotidien algérien, le policier baisse ses paupières et se déterritorialise<sup>3</sup> dans le « pays de [s]es filles » (Begag, 2000a, p. 19) –

---

<sup>1</sup> *A priori* une aberration dans le contexte algérien, à plus forte raison celui de la décennie noire (voir explication plus loin). Il aurait été plus juste de parler de cafetier, de garçon de café ou simplement de serveur. Il en est de même pour les tarifs exprimés en francs au lieu de l'être en dinars (Begag, 2000a, pp. 82, 83, 120, 147, 150), ou encore le numéro de plaque d'un véhicule suspect – 1285 ATR 16 – (Begag, 2000a, p. 62), lequel ne correspond pas au système d'immatriculation algérien, basé uniquement sur des chiffres. L'auteur commet aussi un anachronisme en situant le ramadan en automne (Begag, 2000a, p. 199), alors que durant la décennie quatre-vingt-dix, le neuvième mois du calendrier hégirien a coïncidé avec la période comprise entre fin mars 1990 et début décembre 1999 (en remontant d'une dizaine de jours chaque année).

<sup>2</sup> En référence à l'acteur américain Gorigori Peck, héros de *Chorba le Grec* ! (Begag, 2000a, p. 77). En réalité, c'est Anthony Quinn, et non Gregory Peck, qui tient le rôle-titre dans *Zorba le Grec*.

<sup>3</sup> Il s'agit ici d'une déterritorialisation à l'échelle individuelle comme proposée par Poché : « La déterritorialisation de l'individu, c'est la séparation que celui-ci produit entre l'espace et le lieu [...] le lieu renvoie à la *corporité* et l'espace à l'*esprit* [...] vous êtes bien dans un lieu précis, cependant mentalement vous êtes ailleurs ; spatialement vous rejoignez ceux qui vous sont chers » (Piolot & Poché, 2013).

situé paradoxalement dans la même *ville* –, ou plus loin, dans celui natal, la France, dernière planche de salut... à ses yeux.

Ce monde possible auquel mène toute déterritorialisation, Zoubir l'esquisse mentalement à mesure que s'affine son plan, en étudiant à fond « les nuits, après la fin des tournées [...] une carte de géographie grand format » (Begag, 2000a, p. 171). Un soir, il

déploy[e] la carte sur le sol et, au bout d'un crayon à papier, [...] sillonn[e] une route depuis [s]on adresse jusqu'à la frontière marocaine en passant par Oujda, Tanger, [...] franchi[t] le détroit de Gibraltar sur un ferry jusqu'à la ville espagnole d'en face et [...] march[e] jusqu'à Cordoue. [Il] étai[t] en Europe (Begag, 2000a, p. 171).

« Tout à coup, un bruit infime [lui] percut[e] l'oreille » (Begag, 2000a, p. 172). Survient alors une reterritorialisation provisoire. Le policier « fait une escale dans [s]on voyage, comme un cerf qui aurait ouï un chasseur armer le chien de son fusil » (Begag, 2000a, p. 172), mais ce n'était que Gorigori qui, comme promis, avait déposé à son attention un sac contenant des périodiques français où « il y a beaucoup d'informations sur ce qui se passe dans [la] ville » (Begag, 2000a, p. 155).

À nouveau barricadé dans son studio, Zoubir se re-déterritorialise, mais cette fois-ci, en un territoire neuf, car pareillement aux « eaux du fleuve d'Héraclite, jamais [le territoire] n'aura deux fois la même nature » (Westphal, 2007, p. 89). En résulte un espace palimpseste, *actualisé* par le *présent* de Gori :

J'ai repris ma route sur ma carte à voyage, j'ai rempli mon verre de jibi et suis revenu à Tanger. De la terrasse d'un lieu de renom, le café Hafa, surplombant le détroit de Gibraltar [...] J'ai ouvert les journaux de Gori et j'ai commencé à lire, avec le détroit comme arrière-décor. (Begag, 2000a, p. 173)

À un niveau plus global, nous retrouvons un autre type d'hétérogénéité spatiale. En effet, tout au long du roman, coexistent deux espaces incongrus, l'Algérie et l'Amérique du Nord, ce qui se traduit par l'apparition d'écureuils gris<sup>1</sup> qui s'invitent d'abord dans les fréquents délires, souvent psychotropiques, de Zoubir, puis finissent, avec l'enchaînement des événements, par déborder la *réalité* du policier. Celui-ci voit alors des petits rongeurs traverser les rues (Begag, 2000a, pp. 190, 200), puis carrément « plan[er] sur des feuilles volantes dans les airs » (Begag, 2000a, p. 203).

D'un point de vue géopoétique<sup>2</sup>, cette intrusion s'explique par le fait que Begag a entrepris l'écriture de son roman aux États-Unis, plus précisément au Swarthmore College de Philadelphie, où il avait été invité en qualité de professeur entre les mois d'aout et de décembre 1998 (Begag, 1998) :

Quand j'étais à Swarthmore, devant ma chambre, il y avait une branche près de la fenêtre et les écureuils venaient jusqu'au bout et ils me regardaient écrire. Il y avait une espèce de complicité entre les écureuils et moi, et alors je les ai intégrés dans le livre. (Krausse & Begag, 2005, p. 553)

Pour l'auteur, cet animal est synonyme de « respiration » (Krausse & Begag, 2005, p. 553), et l'observer constitue une sorte de pause bienvenue dans le processus d'écriture, mais aussi une source d'inspiration : « Quand je voyais un écureuil, je concentrais beaucoup mon attention sur cet animal pour essayer de trouver des idées,

---

<sup>1</sup> Espèce endémique de l'est de l'Amérique du Nord, l'écureuil gris a, cependant, été introduit au début du XX<sup>e</sup> en Afrique du Sud et en Grande-Bretagne, puis dans d'autres régions d'Europe comme l'Italie (Écureuil gris, 2022).

<sup>2</sup> Dans l'acception générale qu'en propose Poirier-Roy, soit « l'approche qui s'intéresse à la relation entre l'espace et le processus de création littéraire » (2020, p. 205).

essayer de me dire ce que m'inspire cet animal au moment où je suis en train d'écrire. » (Krausse & Begag, 2005, pp. 553-554).

Certaines traces de cette quête créatrice se retrouvent justement dans le texte. Ainsi, s'enchâsse dans le récit des péripéties de Zoubir, fortement inspirées par un article du quotidien *Le Monde*<sup>1</sup>, un long passage décrivant l'acte scripturaire lui-même – avec l'inévitable angoisse de la feuille blanche –, et relevant même le titre de travail du *Passeport* :

Le pays était verdoyant. C'était une forêt légère avec des maisons alentour [...] De la fenêtre, je pouvais apercevoir de hauts arbres, pleins de santé, et des écureuils gris qui filaient à toute allure en jouant dans les branches [...] De temps en temps, j'entendais des enfants jouer et je ne pouvais pas les regarder. Je pensais à mes deux filles, la gorge nouée. Déployée juste devant mes carreaux, une branche de chêne masquait la vue. L'automne indien commençait à teindre les feuilles vertes à la lisière et la lumière révélait leurs nervures. J'étais assis à mon bureau derrière la fenêtre, un stylo entre les doigts ; je devais écrire [...], mais hélas le stylo était vide. Il n'avait plus d'encre. Je changeais de stylo, il n'y avait toujours pas d'encre. Alors la feuille de l'arbre restait vierge. J'avais simplement écrit sur la page de couverture un titre qui me paraissait intéressant pour son caractère énigmatique : *L'Oubliette*<sup>2</sup>. (Begag, 2000a, pp. 95-96)

Cela étant, d'aucuns pourraient objecter que les deux filles dont il est question dans l'extrait sont celles du policier. Nous le concédons volontiers, car en l'absence de pacte autobiographique<sup>3</sup>, l'auteur ne saurait être confondu avec son narrateur-

---

<sup>1</sup> « J'ai lu simplement dans le journal *Le Monde* en 1998 ou 1999 un article qui était l'interview d'un policier qui avait fui Alger et puis s'était réfugié à Paris et qui racontait pourquoi il y était venu, ce qui s'était passé là-bas [l'article date en vérité de 1995]. Et en lisant cet article je me suis dit, je vais écrire... alors j'ai gardé l'article. Quand je suis allé à Swarthmore [...] j'ai collé l'article du *Monde* sur le mur de ma chambre et tous les matins pendant environ trois ou quatre heures, j'ai écrit l'histoire du *Passeport*. » (Krausse & Begag, 2005, p. 553).

<sup>2</sup> L'une des pages dédiées à l'auteur sur la base de données Clicnet de Swarthmore College porte justement l'intitulé « *L'Oubliette* : projet de construction d'un livre » (Begag, 1998).

<sup>3</sup> L'affirmation dans le texte de *l'identité de nom* entre l'auteur, le narrateur et le personnage principal (Lejeune, 1975).

personnage. Toutefois, certains aspects relatifs à la vie du premier plaident en faveur de notre postulat.

En effet, tout comme Zoubir, Begag est divorcé<sup>1</sup> et père de deux filles<sup>2</sup>, et le séjour aux États-Unis de l'auteur est intervenu dans la foulée de la perte de la garde alternée de ces dernières (Begag, 2012, chapitre 7)<sup>3</sup>, évènement qui, sans conteste, constitue l'un des éléments déclencheurs de l'écriture du *Passeport*.

Ainsi, lorsque Zoubir raconte qu'il va « traîner autour de l'école de [s]es filles » pour les « regard[er] sortir de classe », car [il] ne pouv[ait] plus [s]'approcher d'elles, les toucher, les prendre dans [s]es bras. « Leur père travaille en déplacement'' » (Begag, 2000a, p. 144), il est bien difficile de ne pas identifier la *voix* de l'écrivain, qui, douze ans plus tard, rapporte : « La dame prenait des notes sur son calepin [...] Lors de mes déplacements pour mon travail – elle avait lu dans le dossier de divorce qu'ils étaient nombreux –, comment allais-je procéder pour surveiller mes enfants... » (Begag, 2012, chapitre 7).

La confusion atteint son paroxysme lorsque Zoubir, décidé coûte que coûte de retourner en France, écrit une lettre à ses filles pour les rassurer que « la séparation

<sup>1</sup> L'auteur revient sur cet épisode de sa vie dans *Le marteau pique-cœur* et *Salam Ouessant*.

<sup>2</sup> Statut que les deux partagent avec Tahar Djaout, dont la disparition est évoquée dans le roman : « Un écrivain a été assassiné devant chez moi, sous les yeux de ses deux filles. Quand j'ai appris cette nouvelle, j'ai saigné du nez et j'ai pensé à l'encre du stylo. Je me suis dit : quel étrange présage ! » (Begag, 2000a, p. 98). Le policier de l'article du *Monde* est, pour sa part, âgé de vingt-cinq et célibataire (Le Guilledoux, 1995). Pour en revenir à l'auteur des *Vigiles*, celui-ci avait émis en 1987 le vœu d'écrire un roman policier « pour [s]e distraire et sous un pseudonyme » (cité dans Benhaïmouda, 2005, p. 564), ce qui lui aurait fait un autre point commun avec Begag. Précisons dans ce contexte que le titre de cette section est inspiré de celui d'un article du poète, « Une écriture au “beur noir” », paru dans le numéro 14 de la revue *Itinéraires et contacts de cultures* (1992).

<sup>3</sup> « Et il y avait surtout cette fonctionnaire venue m'interviewer pour ma demande de garde alternée [...] elle m'avait bouleversé avec sa question : “Serez-vous en mesure d'assurer l'éducation de vos filles ?” J'avais quarante ans nom d'un chien ! [Begag étant né en 1957, la scène se déroule donc en 1997] L'interrogatoire m'avait déglingué [...] Je me suis levé et j'ai dit : “C'est fini.” [...] “L'entretien, c'est l'entretien qui est fini.” [...] Elle a fait trembler ses narines, puis a averti : “Vous savez ce que ça veut dire [...] que la garde alternée est aussi finie, je dois consigner dans mon rapport votre refus de répondre aux questions de l'administration” » (Begag, 2012, chapitre 7).

n'était que provisoire », et « qu'[il] devai[t] partir à cause de [s]on travail pendant quelques mois » (Begag, 2000a, p. 207), ce qui non seulement ne cadre pas avec la nature de l'exil volontaire qu'il s'est choisi<sup>1</sup>, mais correspond en tous points (durée, impératif professionnel) à la résidence américaine au cours de laquelle l'écrivain a « construit » son roman.

Il apparaît donc que *Le Passeport*, bien que n'étant clairement pas un roman autobiographique<sup>2</sup>, recèle cependant des bribes de la vie de Begag. L'indice le plus probant nous est fourni par l'incrustation d'un lieu « impossible » dans l'espace algérien, la boutique d'un cordonnier arménien en l'occurrence, située en bas de l'immeuble où habitent désormais seules l'ex-épouse et les filles de Zoubir :

Un jour, le cordonnier arménien du rez-de-chaussée a fermé boutique. Il se plaignait depuis longtemps du désintérêt des gens qui marchent pour les réparateurs de chaussures [...] il a dû partir plus pauvre qu'il n'était arrivé dans le quartier [...] Je me suis approché de la vitrine pour voir l'intérieur du magasin. Sur la vitre, il avait laissé un écriteau : *Cessation d'activité* [...] Il m'avait dit un jour qu'il finirait sa vie dans le Bordelais, le *Midouc* comme il disait, une région viticole de la France où ses enfants avaient trouvé du travail. (Begag, 2000a, p. 73)

Il est clair que Begag a recouru ici à son vécu personnel. La quasi-inexistence d'une communauté arménienne en Algérie<sup>3</sup> et, inversement, la forte implantation des

---

<sup>1</sup> Futur déserteur, de surcroît en temps de « guerre », le policier devait parfaitement savoir que son éloignement serait très long, sinon définitif.

<sup>2</sup> Si l'on se réfère aux critères définis par Gasparini (2004), *Le Passeport* ne satisfait pas à celui de la vraisemblance, Begag n'ayant raisonnablement pas pu mener de front une carrière de policier en Algérie et de chercheur au CNRS, conférencier international et romancier en France. Cela dit, il faut rappeler que le roman autobiographique reste le genre de prédilection de l'auteur, du *Gone du Chaâba* (1986) à *L'Arbre ou la maison* (2021), en passant par *Un train pour chez nous* (2001), *Le Marteau pique-cœur* (2004), *Salam Ouessant* (2012), etc.

<sup>3</sup> Selon le Bureau du Haut-Commissaire arménien aux affaires de la diaspora, l'Algérie ne fait pas partie des cent pays dans lesquels vivent actuellement les quelque sept millions d'Arméniens recensés (« Armenian Diaspora Communities », s. d.).

Arméniens en France<sup>1</sup> – dont nombre cordonniers<sup>2</sup> –, notamment en région lyonnaise<sup>3</sup>, plaident en ce sens.

Certains évènements semblent donc se dérouler dans une dimension parallèle, et à l'espace algérois de Zoubir se superpose, en plus de celui américain, celui lyonnais de Begag, les trois étant parfaitement *immiscibles*. On comprend alors mieux pourquoi Zoubir parle de « *pays* de [s]es filles » (Begag, 2000a, p. 19), et on finit même par se demander si, tout bien considéré, le barman du café de la Terrasse, n'était pas à sa juste place !<sup>4</sup>

En fait, l'hétérogénéité spatiale est, dans notre cas, le parfait reflet d'une hybridation générique, et *Le Passeport*, roman essentiellement (méta)policiier, n'en accueille pas moins des *greffons* autobiographiques, des empreintes de soi. L'auteur a d'ailleurs souligné qu'« au fond, le roman raconte l'histoire d'un homme qui a quarante ans, qui a deux enfants, qui est divorcé et qui doit trouver un nouveau sens dans sa vie privée » (Krausse & Begag, 2005, p. 552). Qu'en est-il alors d'Alger ? La réponse est contenue dans la suite de son propos : « l'Algérie, la mémoire, ce n'est que le décor du roman » (Krausse & Begag, 2005, p. 553). Pour lui, l'urgence – *lieu*

<sup>1</sup> La communauté arménienne en France était estimée à 600.000 individus en 2011 (Diaspora arménienne en France, 2022).

<sup>2</sup> « À partir de l'entre-deux-guerres, et jusqu'aux années 1970, l'artisanat de la chaussure a constitué un secteur privilégié de travail pour les réfugiés arméniens et leurs enfants. » (Berelowitch, 2015, p. 163). Rappelons à l'occasion que la plus ancienne chaussure du monde – 5.500 ans d'âge – a été découverte dans une grotte en... Arménie (Dumas, 2010).

<sup>3</sup> « La communauté est concentrée principalement à Marseille (principale ville de débarquement des Arméniens après le génocide), Lyon, Valence, Paris et sa banlieue. » (Diaspora arménienne en France, 2022). Dans la région lyonnaise, c'est Décines qui représente le fief des Arméniens – elle est d'ailleurs appelée la « petite Arménie ». La ville ouvrière a constitué un refuge pour les rescapés du génocide de 1915, lesquels, depuis Marseille, ont remonté la vallée du Rhône pour trouver du travail (Boche & Cherigui, 2021).

<sup>4</sup> Deux établissements lyonnais, situés dans les quartiers du Vieux-Lyon et de Saint-Just, portent bien ce nom (Restaurant guru : <https://fr.restaurantguru.com/>). D'ailleurs, hormis le barman, la seule personne que rencontre le policier dans ce café est son vieux père âgé de quatre-vingt-cinq ans (1998), tout comme celui de Begag, « *présumé né* en 1913 » (Begag, 2004), et dont les questions ne tournent qu'autour du divorce et des filles de Zoubir, ou devrait-on dire Azouz.

commun lorsqu'il s'agit d'aborder la production littéraire algérienne de cette époque – n'était peut-être pas autant de témoigner de l'horreur de cette période, mais d'« écrire, écrire, pour défaire les nœuds » (Begag, 2000a, pp. 95-96)<sup>1</sup>. Rappelons dans ce contexte que, comme saisi de frénésie, Begag a écrit son roman en seulement quatre mois.

Il sied aussi de préciser que lorsqu'il avait commencé l'écriture du *Passeport*, cela faisait une *bonne* vingtaine d'années<sup>2</sup> que l'auteur n'était pas retourné en Algérie, « donc [il] ne connai[ssait] pas ce pays » (Krausse & Begag, 2005, p. 553), ce qui, en matière de distance, le rapproche davantage d'un Paulin ou d'un Keller<sup>3</sup>, et pourrait du même coup expliquer qu'au niveau textuel, l'*œil* – même au « beur » noir – prédomine sur les autres organes sensoriels<sup>4</sup>. Cela dit, au contraire des auteurs précités, Begag ne s'est pas véritablement soucié de la correspondance entre espace fictionnel et espace référentiel. L'urgence, possiblement.

Si l'on rencontre, en examinant la toponymie du roman, quelques noms référentiels (la Pointe Pescade, les rues Lyautey, Frères-Mansour et Victor-Hugo, le boulevard Che Guevara et la cité des Oliviers<sup>5</sup>), ceux fictifs sont plus nombreux (nous en avons recensé quatorze, dont la rue des Yougoslaves, la rue de Casablanca, la rue

---

<sup>1</sup> Il est aussi question de nœuds à dénouer dans *Salam Ouessant*.

<sup>2</sup> Begag déclare à Krausse : « Quand j'ai écrit ce livre, je n'étais pas retourné en Algérie depuis vingt-cinq ans ! » (Krausse & Begag, 2005, p. 553). Cependant, dans une contribution au *Monde*, la durée en question n'est que de vingt ans : « Alger célébrait son millénaire et moi je vivais, pour cette occasion, mon retour au pays après vingt ans d'absence. Je dis "retour", bien que ce soit inapproprié à mon cas, puisque je suis né en France. Néanmoins, depuis mon enfance jusqu'à l'âge de vingt-deux ans, j'allais passer chaque été à Sétif, dans l'est du pays, où mes parents avaient fait construire une maison. » (Begag, 2000b, p. 17).

<sup>3</sup> Tout en tenant compte de son origine. Il faut ajouter que même lorsque, enfant, il se rendait en Algérie, la Capitale ne représentait qu'une escale portuaire sur le chemin de Sétif, ville d'origine de ses parents (Begag & Louis, 2001).

<sup>4</sup> En l'absence d'une perception directe, le regard est ici strictement métaphorique.

<sup>5</sup> Située dans la commune d'El Achour.

du Commandant-Assad<sup>1</sup>, la plage de Sidi Meziane, l'hôpital du Caire, etc.)<sup>2</sup>. Indiquons à ce propos qu'il n'est question dans l'article-hypotexte que d'un seul lieu référentiel – la cité des Eucalyptus –, mais l'on y fait mention d'«une grande place d'Alger» (Le Guilledoux, 1995), à laquelle Begag a donné le nom de «Place du 5-Février», soit le jour et le mois de sa naissance<sup>3</sup>.

Dans le même témoignage, Fouad, le policier «se souvient des premiers mois de 1989 où il repassait son costume, travaillait l'après-midi à un grand carrefour d'Alger, souriant aux filles “en plein soleil”» (Le Guilledoux, 1995). Ce lieu a été baptisé «Carrefour des Gazelles» par Begag, qui l'a situé rue Lyautey. Cité une seule fois dans le texte, ce carrefour n'en revêt pas moins une dimension particulière. Deux indices semblent corroborer ce constat.

Le premier, d'ordre paratextuel, concerne l'illustration retenue pour la couverture de la réédition du *Passeport* (Seuil, collection «Points», 2006) – ci-dessous –, laquelle représente un panneau signalant le passage d'animaux sauvages avec dessus, non pas une gazelle, mais un Petit koudou, espèce voisine d'Afrique de

---

<sup>1</sup> Ici, «Assad» peut signifier «lion» (أسد), mais également faire référence à l'ex-footballeur international Salah Assad, l'un des héros de l'épopée algérienne au Mondial 1982. L'idée n'est pas aussi saugrenue qu'il y paraît. Parmi les types de noms dans les œuvres de fiction proposés par Rudnyckij, figurent ceux «ayant un rapport avec l'endroit où se déroule l'action : des noms russes en Russie, des noms espagnols en Espagne, etc., ils donnent une couleur locale» (cité dans Vaxelaire, 2005, p. 668). Il n'est donc pas à écarter que Begag ait puisé ce nom dans ses *souvenirs sportifs*, un peu à l'image de Paulin, lequel a donné à l'un des honorables correspondants du lieutenant Benlazar le nom de Belloumi, autre gloire nationale du ballon rond.

<sup>2</sup> La rue des Frères-Djemile est, quant à elle, un cas à part : elle existe bien (à une lettre près, car il s'agit de la rue des frères Djemili), mais se trouve à Sétif, ville d'origine des Begag.

<sup>3</sup> D'une manière comparable, une autre place a été nommée «Place du 18-Mai-1957», année représentant – sans surprise, dirions-nous – celle de la naissance de l'auteur.

l'Est<sup>1</sup> ! Une méprise<sup>2</sup> qui, tout de même, dénote une volonté affirmée de faire converger illustration et texte<sup>3</sup>, et partant, une certaine importance accordée à ce lieu.




---

<sup>1</sup> Les deux antilopes – appellation commune –, bien qu'appartenant à des sous-familles différentes (*Bovinae* pour le Petit koudou et *Antilopinae* pour la gazelle) –, présentent un aspect morphologique relativement similaire, avec cependant une différence notable dans la forme des cornes (spiralées pour le premier et plus ou moins droites – selon les espèces – pour la seconde).

<sup>2</sup> Éventuellement liée à une confusion entre les deux animaux, ou encore à la difficulté de trouver un panneau représentant une gazelle (visible à cette adresse : <https://www.alamyimages.fr/photo-image-panneau-d-avertissement-avec-symbole-gazelle-sur-la-route-de-solitaire-sur-le-desert-du-namib-namibie-afrique-145926221.html>), moins commun, il est vrai, que ceux arborant des espèces *occidentales* appartenant à la famille voisine des cervidés (chevreuil, cerf, etc.).

<sup>3</sup> Généralement prêtée à l'éditeur, mais pouvant, dans une proportion moindre, émaner de l'auteur (Genette, 1987).

Le second indice, nous le puiserons dans *L'Arbre ou la maison*. Dans ce roman autobiographique, l'auteur relate son retour en Algérie en 2019, avec l'objectif inavoué de retrouver son amour de jeunesse, Ryme, « “la gazelle blanche”<sup>1</sup>, c'était la signification de son prénom » (Begag, 2021, Chapitre 4), une survivante de la violence des années quatre-vingt-dix, recueillie à l'âge de dix-huit ans – soit en 1996 – par ses parents, et hébergée dans la maison familiale de Beaumarchais<sup>2</sup> (Begag, 2021).

Il apparaît donc que Begag était concerné à un niveau plus *intime* par les événements de la décennie noire. De ce fait, nous pouvons avancer qu'à ses yeux, les filles auxquelles souriait Fouad, et de manière générale toutes les Algériennes, s'identifient à Ryme, mais que voulant protéger son « secret de Beaumarchais » (Begag, 2021, Chapitre 4)<sup>3</sup>, ce dernier a opté pour un toponyme à portée *symbolique*<sup>4</sup>. De ce point de vue, l'association gazelles/peinture impressionniste présente dans les deux romans nous paraît loin d'être fortuite<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Rappelons que le principal personnage féminin de Paulin s'appelle Gh'zala (gazelle en arabe dialectal), prénom peu fréquent en Algérie. Nous pouvons imaginer que l'auteur l'ait choisi en référence à la rue de la Gazelle (actuelle rue Amokrane Mohamed), située dans la Casbah où vit justement Gh'zala, mais cela demeure purement hypothétique.

<sup>2</sup> « Elle tenait son nom du temps de la colonie, quand ce quartier d'habitations sociales à bon marché était prononcé “'abou marchi”, puis “boumarchi” par les gens d'ici, avant de terminer sa course en “Beaumarchais”. » (Begag, 2021, chapitre 9).

<sup>3</sup> Le caractère secret est conforté par le fait que l'histoire tragique de Ryme n'apparaît nullement dans les entretiens où Begag parle de la genèse du *Passeport* – du moins ceux auxquels nous avons eu accès.

<sup>4</sup> Ce traitement est aussi appliqué à l'anthroponyme « Géloule » (à l'origine Djeloul, diminutif d'Abdeldjalil), dont l'orthographe *altérée* renvoie aux *gélules* de médicaments à effet psychotrope que les policiers – aussi bien ceux de l'article que leurs pendants romanesques – consomment à longueur de journée.

<sup>5</sup> Dans *Le Passeport*, Zoubir, posté au carrefour des Gazelles, contemple « les belles dames qui défil[ent] [...] avec leurs robes de couleur et leurs chapeaux à fleurs comme dans *Les Parapluies* de [s]on peintre préféré, Auguste Renoir » (Begag, 2000a, p. 9), alors que dans *L'Arbre ou la maison*, Ryme se remémore une promesse non tenue par l'homme qu'elle aime, celle de « l'emmener en France, comme si c'était le pays des merveilles où [il] lui présenter[ait] des peintres impressionnistes et des écrivains romantiques » (Begag, 2021, chapitre 12).

*Le Passeport* de Begag donne, en définitive, accès à trois espaces distincts : celui principal de la Capitale, lequel combine des lieux référentiels et des lieux fictifs, dont quelques-uns, tels les deux places et le carrefour mentionnés *supra*, renvoient à la biographie de l'auteur, celui de la création (Swarthmore) et celui du vécu et de l'histoire personnelle (Lyon), ce qui, selon McHale, indique un brouillage hétérotopique. La non-désignation des deux derniers espaces ne nous permet cependant pas de parler de juxtaposition, car s'ils peuvent être identifiés, ils ne sont pas ouvertement revendiqués, et ce dans un souci, au demeurant bien compréhensible, de cohérence diégétique et générique.

#### IV.2. Alger en chère et en eau

Si *La guerre est une ruse* de Frédéric Paulin déborde quelquefois sur l'arrière-pays (Blida, Constantine, Batna), voire sur le Sud (Aïn M'guel)<sup>1</sup>, le roman de Catherine Simon, *Un baiser sans moustache* (Gallimard, collection « Série noire », 1998)<sup>2</sup>, ne s'écarte jamais de la ligne côtière, et son espace est indéniablement lié à la Méditerranée. En effet, c'est à Mostaganem et Oran que son enquête mène l'Algéroise Emna Aït Saada, c'est vers Tunis que son ami Taoufik s'envole pour chercher refuge, et lorsque Yolande Benabdallah est exfiltrée vers le Maroc, c'est, curieusement, « en canot jusqu'à la côte » (Simon, 1998, p. 166)<sup>3</sup>. D'ailleurs, l'imposante Emna,

---

<sup>1</sup> Essentiellement pour des impératifs de justesse historique (voir section III.1).

<sup>2</sup> *Un baiser sans moustache* constitue, avec *Du pain et des roses*, *Meurtres à la Croix-Rousse* (2003) et *On ne quittera jamais le territoire des loups* (2004), une trilogie articulée autour du personnage d'Emna Aït Saada.

<sup>3</sup> Bien que fermées par les autorités algériennes depuis 1994, en réponse à la décision du Maroc d'instaurer un visa obligatoire pour les Algériens, conséquence de l'attentat de l'hôtel Atlas Asni de Marrakech, les frontières terrestres algéro-marocaines sont restées particulièrement poreuses, comme en témoigne l'ampleur de la contrebande (de résine de cannabis essentiellement) organisée dans ladite zone. Ce dysfonctionnement des deux États est imputé, selon Daoudi, à trois éléments : « Le caractère unique de la vie frontalière, une incapacité matérielle des deux États et la tolérance existant entre frontaliers et surveillants des frontières » (cité dans *Frontière entre l'Algérie et le Maroc*, 2022).

détective amatrice et enseignante universitaire (à ses heures perdues<sup>1</sup>), n'avait-elle pas été surnommée par ses étudiants le « Bassin méditerranéen » (Simon, 1998, p. 23) ?

*La Mer blanche du milieu* n'est pourtant que rarement décrite par Simon. Elle est, en revanche, présente par bien des biais. L'intrigue démarre au « coin des poissonniers » du marché de la Place du 1<sup>er</sup> Mai, à Alger, où, atteinte d'une balle en plein cœur, la première victime d'une longue liste s'écroule « entraînant dans sa chute un cageot de sardines » (Simon, 1998, p. 7)<sup>2</sup>, et connaît son dénouement au village balnéaire de Port-aux-poules<sup>3</sup>, à l'est d'Oran. De cette dernière ville, « quand il fait clair, on voit l'Espagne » (Simon, 1998, p. 204), et « d'une rive à l'autre », la paella s'est « transmise de mère en fille [...] depuis plus de trois générations » (Simon, 1998, p. 140).

Le personnage masculin central, Taoufik Benslimane, est lui-même un *concentré* de Méditerranée : « Large d'épaules, le visage barré d'une courte moustache, [il] avait un physique banal de Méditerranéen. À Madrid, on le prenait pour un Andalou ; à Paris pour un Marseillais ; à Alger pour un rugbyman. » (Simon, 1998, p. 24). Pour rester dans les principaux personnages, certains anthroponymes

---

<sup>1</sup> Il faut bien le croire, car la géologue n'« enseignait [que] quelques heures par mois » à l'université de Bab Ezzouar (Simon, 1998, p. 23).

<sup>2</sup> Alors qu'elle était correspondante du quotidien *Le Monde* en Algérie « de début 1993 à la fin 1994 » (Cécillon, 2001, p. 5), Simon avait relaté « l'assassinat d'une mère de famille russe, épouse d'un Algérien, tuée le 5 décembre, sur un marché d'Alger » (Simon, 1993). Cet attentat aurait pu inspirer l'auteure, quoique dans le roman, on découvre au fil de la narration que la victime n'était pas en réalité française, mais algérienne.

<sup>3</sup> Marsat El Hadjadj (Port aux pèlerins), commune de la wilaya d'Oran connue pour être un bastion anti-islamiste, ce qui lui a valu de la part des militants du FIS le surnom de *Quraych*, tribu dans laquelle naquit le prophète Mohamed, et qui comptait ses plus farouches adversaires (InfoSoir, 2012). Il n'est donc pas étonnant que la romancière ait choisi d'y situer la fin de parcours « explosive » du terroriste *professionnel* Hakim Areski, qui s'est effectuée sous le regard de « toute la population du village [...] rassemblée sur la plage » (Simon, 1998, p. 153). Pour faire la jonction avec le roman d'Allemand, la plage de Courbet-Marine (actuellement Zemmouri El Bahri), qui se trouve à quelques kilomètres de Rocher Noir/bleu, avait été désignée par les premiers pêcheurs qui s'y étaient établis (vers 1914) sous ce même nom de Port aux poules (Scotti & Palomba, 2006).

féminins dénotent aussi cette dimension. Les prénoms « Emna » et « Alya », plutôt rares en Algérie, se retrouvent plus fréquemment en Tunisie et au Maroc, « Yolande » est d'origine grecque, mais serait apparu au Moyen-Orient (« Prénom Yolande : signification, origine, fête, popularité, avis », s. d.), alors que « Juanita » est la variante espagnole du prénom hébraïque « Yehohanan ».

En fait, inversement à la distance que marque Allemand avec un espace qui lui est pourtant familier, Simon a fait le choix de « raconter les couleurs, les paysages, les odeurs » (Cécillon, 2001, pp. 7-9)<sup>1</sup>. Le premier appréhende le pays fraîchement décolonisé comme un territoire *absurde*, impersonnel, situé quelque part entre la Métropole et le désert, entre Occident et Orient, alors que la seconde en fait ressortir toute la complexité, toute la saturation chromatique, olfactive et auditive, et le réimplante dans sa matrice originelle. Là où, osons l'image, Allemand ne se *mouille* pas, Simon s'*immerge* totalement dans... la Méditerranée.

Cette perception *hyperesthésique*<sup>2</sup> se manifeste particulièrement dans la représentation du marché cité *supra*, à l'intérieur duquel on déambule « parmi les senteurs de menthe fraîche », où « sous la haute voûte de béton, les bruits se mélang[ent] en une seule clameur, épaisse et indécise » (Simon, 1998, p. 7), et où Alya *imagine* le corps de sa maman étendu « au milieu des déchets de poissons et des rigoles

---

<sup>1</sup> Cela peut s'expliquer, dans une certaine mesure, par le profil professionnel de chacun des deux auteurs. La nature des fonctions occupées par Allemand (militaire durant la Guerre d'Algérie, puis diplomate à l'Indépendance) plaide davantage pour une vie *en vase clos*, alors que son statut de correspondante de guerre (civile) exige de Simon de se *plonger* dans le quotidien des Algériens. Celle-ci a d'ailleurs précisé avoir recouru aux notes de route prises lors de son séjour en Algérie pour élaborer ses fictions : « Les pauvres notes, elles ne pensaient pas qu'elles finiraient dans un roman policier. Elles n'étaient pas du tout faites pour ça. Et là je m'en suis servie. » (Lahire, 2006, p. 285).

<sup>2</sup> Westphal postule que cette exacerbation de la sensibilité caractérise en particulier la vision extérieure. En guise d'exemple, il cite « l'Afrique de Conrad, de Greene, de Gide et de tous les autres représentants du point de vue exogène [...] autrement odorante, sonore, colorée, riche au toucher que chez les écrivains endogènes – autrement étant entendu ici dans les deux sens du terme : “différemment” mais aussi “davantage” » (2007, p. 222).

d'eau sale. Le couffin renversé, les nèfles et les oignons qui roulent partout » (Simon, 1998, p. 8).

Néanmoins, le sens le plus présent est sans conteste l'olfaction : « C'est à l'odeur qu'on reconnaît le quartier d'El Harrach [...] la puanteur de la décharge qui borde la cité était si forte, que toute la voiture en fut aussitôt imprégnée. » (Simon, 1998, p. 11). Dans la pièce où repose la dépouille mortelle « flott[e] une odeur grise, douceâtre, une odeur de gâteau moisi » (Simon, 1998, p. 14), Taoufik « respir[e] avec délices le parfum du jasmin » (Simon, 1998, p. 92) et Momo-le-quincailleur voit son ulcère réveillé par « l'odeur de poubelle » (Simon, 1998, p. 97).

Pour sa part, le gout apparaît davantage en tant que thématique, celle de la gastronomie. En effet, l'art culinaire, dont Westphal souligne l'importance, comme langage, dans l'appréhension de l'espace méditerranéen (2015, p. 12)<sup>1</sup>, occupe une place prépondérante<sup>2</sup> dans *Un baiser sans moustache*. Simon explique qu'en Algérie, « au plus fort de la guerre, les gens mangent et font la fête : plus la mort est présente et plus il faut profiter de la vie, même si c'est de façon excessive et boulimique » (Cécillon, 2001, p. 11).

Le côté « rabelaisien » du roman est personnifié par l'héroïne, Emna Aït Saada, surnommée à bon droit la Gargantuesque<sup>3</sup>, qui prend plaisir à manger souvent – en bonne compagnie de préférence –, beaucoup et surtout bien : « Des crevettes à la

---

<sup>1</sup> Le théoricien évoque, entre autres, le rôle primordial que joue la gastronomie dans la production d'auteurs de romans policiers comme Manuel Vázquez Montalbán et Andrea Camilleri : « C'est en mangeant – bien – que les enquêteurs vedettes, Pepe Carvalho et Salvo Montalbano, trouvent un apaisement spirituel et un réconfort psychique et physique. L'interruption de leur repas constitue dès lors une intrusion grave dans ce qu'ils éprouvent de plus intime. » (Westphal, 2015, p. 12).

<sup>2</sup> Ce *poids* a aussi certainement à voir avec le fait que Simon est originaire de Lyon, « capitale mondiale de la gastronomie », laquelle doit surtout sa réputation aux Mères lyonnaises, cuisinières hors pair ayant connu leur âge d'or dans l'entre-deux-guerres (Mère [restauration], 2022), et auxquelles, justement, l'auteure a consacré en 2018 l'ouvrage *Mangées : une histoire des mères lyonnaises*.

<sup>3</sup> Il s'agit de l'un des nombreux sobriquets dont est affublée la détective, à l'exemple de la Géante, l'Énorme, l'Imposante, l'Éléphantique, l'Himalayesque, etc.

provençale [...] une assiette de calamars dorés, deux belles tranches d’espardon – bien épaisses surtout –, des rougets grillés » dans un restaurant algérois (Simon, 1998, p. 76), une paella agrémentée de poivrons, tomates, oignons, poulet, calamars, crevettes et chorizo chez Juanita l’Oranaise (Simon, 1998, p. 140), ou encore une « soupe de poissons maison, avec purée de sardines et rougets frits à l’ail » à Port-aux-poules (Simon, 1998, p. 161)<sup>1</sup>. Comme de juste, cette dernière n’hésite pas, après avoir longuement festoyé, à se poulécher les doigts et lâcher des rots bien sonores.

Cet attachement viscéral à la nourriture se justifie, selon l’auteure, par le fait que « la guerre, c’est affreux, terrible, frustrant et on veut bouffer le monde » (Cécillon, 2001, p. 11). C’est d’ailleurs autour de la table que les analyses s’affinent et que les plans s’échafaudent. « La vie continue par la nourriture et se transmet comme une recette de cuisine » (Cécillon, 2001, p. 11), telle celle qui, justement, permet l’élucidation du mystère de la disparition de Yolande Benabdallah.

Dès lors qu’il s’agit de gout, rappelle Montandon, « d’autres facteurs entrent en jeu, la vue, l’ouïe et surtout l’odorat et l’imagination, au point que [celui-ci] paraît être dépendant de tous les sens » (2017, p. 155). La synesthésie est donc à l’œuvre, et s’entremêlant, se combinant, les perceptions sensorielles donnent naissance à de nouvelles images : l’odeur des quartiers de viande est fade, le parfum des épices est lumineux (Simon, 1998, p. 7), le sirop de mûres est poisseux (Simon, 1998, p. 8), le fumet de la pastilla est sucré (Simon, 1998, p. 84) et la vapeur qui monte de l’assiette de couscous est odorante (Simon, 1998, p. 117).

Les mets et spécialités mentionnés dessinent une aire qui s’étend du Maghreb (*méchouia*, couscous, chorba, *boureks*, *rehtas*, *créponé*<sup>2</sup> [*sic*], sirop d’orgeat...) à l’Espagne (pastilla, paella, chorizo...), en passant par la France (crevettes à la

---

<sup>1</sup> On le constate là aussi, la nature des mets rappelle, à toute bouchée, la Méditerranée.

<sup>2</sup> L’orthographe courante de ce mot est « Créponné ».

provençale). Il en est de même pour la *carte* des alcools où voisinent vins de Mascara, de Médéa ou de La Rioja, Cognac, Campari et Boukha. La cuisine *nationale* se prête aussi, et à juste titre d'ailleurs, à la métaphore lefebvrine du « mille-feuilles ». La pastilla remonterait à la chute d'Al-Andalus<sup>1</sup>, le baklava rappelle, de même que les *samsas* et les *komidlet*, que l'Algérie a jadis fait partie de l'Empire ottoman, alors que la paella et le *créponné* ne sont pas sans évoquer la présence pied-noire en Algérie<sup>2</sup>. De par sa dimension stratigraphique, l'art culinaire, tout comme le lieu, permet de mettre en évidence la coprésence du passé et du présent, et contribue, au même titre que la polysensorialité, à inscrire l'espace dans une perspective mouvante, et donc affaiblir le stéréotype qui, lui, « s'articule autour de l'état permanent » (Westphal, 2007, p. 235).

Pour rester dans les stéréotypes, ceux littéraires, relatifs au polar, sont beaucoup plus présents dans le texte de Simon, comparé à *Un crime en Algérie*, pourtant également estampillé roman noir<sup>3</sup>. On y retrouve ainsi certains espaces désolés chers à Blanc, comme le hangar désert et le cabanon situé au fond d'un terrain

---

<sup>1</sup> « C'est lors de la chute d'Al-Andalus, en 1492, que les réfugiés maures ont emporté avec eux, en Afrique du Nord, une multitude de recettes dont la pastilla. » (Pastilla, 2022).

<sup>2</sup> La première spécialité est liée aux colons espagnols originaires de la province d'Alicante qui se sont installés à Oran (Tarfaoui, 2020). Quant au *créponné*, bien qu'il soit généralement admis qu'il a été inventé dans cette même région – son classement au patrimoine culturel oranais a même été officiellement demandé (Algérie presse service, 2019) –, une blogueuse culinaire soutient qu'il avait d'abord été confectionné à Annaba par Joseph Soriano, puis introduit par son fils Gilbert à Oran (Zika, 2011). D'autres sources ont rapproché le *créponné* du sorbet citron sicilien appelé la *granita*, et émis l'hypothèse qu'il aurait été ramené à Alger par la communauté sicilienne qui y vivait (Embarch, 2017, p. 69).

<sup>3</sup> Cela dit, si pour Blanc, polar et roman noir se confondent – option que nous avons retenue pour notre recherche –, des auteurs comme Elsa Marpeau distinguent les deux sous-genres : « Je ferais une dichotomie entre le polar et le roman noir [...] je ne suis pas sûre qu'à la "Série noire" aujourd'hui, il y ait encore beaucoup de polars » (Marpeau, 2015). D'ailleurs, le directeur de la collection en question ne lui avait demandé aucun cahier de charges pour son premier roman : « Il m'a juste dit : "OK, on te réserve une place, tu écris ce que tu veux". » (Marpeau, 2015). Pour sa part, Simon utilise indifféremment polar et roman noir pour qualifier son roman : « On pourrait le définir comme un roman noir puisque l'intrigue policière [...] il n'y en a pas : l'enquêteur n'est pas un policier à la Hercule Poirot, mais une femme universitaire. Il n'y a pas d'assassin ou bien... tout le monde est assassin. La forme du polar m'aidait pour ce que je voulais décrire : l'envers d'une guerre. » (Cécillon, 2001, p. 7).

vague, où sont respectivement assassinés le vieux Rabah et le pompiste Lounès. La typologie de Benhaïmouda y trouve aussi sa place avec, entre autres lieux équivoques l'hôtel Alberti<sup>1</sup>, « connu [...] pour être l'un des quartiers généraux de la SM » (Simon, 1998, p. 193), ou encore le Djenné<sup>2</sup>,

l'un des restaurants les plus courus de la capitale [...] La nomenklatura trabendiste, civile et militaire, venait y fêter ses succès. Un général très étoilé, importateur de chocolat, y avait récemment organisé un cocktail « au champagne et profiteroles » auquel le tout Alger, ambassades occidentales incluses, s'était précipité (Simon, 1998, pp. 168-169).

S'agissant de lieux sinistres, nous pouvons citer le cinéma « miteux, avec ses fauteuils sales et ses relents de vestiaire » dans lequel Hakim Areski doit percevoir ses gages de tueur, et où « il [se] trouvait bien [car] c'était chez lui. Ils étaient entre mecs » (Simon, 1998, p. 18), un peu comme dans le hammam de la rue de la Lyre, dans la Casbah, « plein de bactéries et de vieux pervers » d'après le petit Hocine (Simon, 1998, p. 109), obligé de s'y rendre par sa *Nanna*<sup>3</sup>, qui, au contraire, estime qu'il ne faut pas « confond[re] les hammams de la Casbah avec des bordels suédois » (Simon,

---

<sup>1</sup> Il s'agit en fait de l'hôtel Albert 1<sup>er</sup>, à peine *déguisé* par Simon (Albert I = Albert i).

<sup>2</sup> Altération d'El Djenina, nom d'un établissement réputé d'Alger, dont la propriétaire, tout comme Zoubida dans le roman, est originaire de l'Ouest. D'ailleurs, le nom marital de celle-ci, Aït Issad, n'est pas sans rappeler celui d'Emna. Simon avait, à ce propos, révélé que son héroïne était « le mélange d'amies différentes qui sont des personnages truculents » (Cécillon, 2001, p. 10). Nul doute alors qu'il y a beaucoup de Mme Aït Issad – connue par ailleurs pour son franc-parler – dans le personnage d'Emna, d'autant plus que Zoubida, la patronne du Djenné, n'est présente dans le roman que par évocation. Ce procédé est également utilisé dans la caractérisation d'autres personnages comme Taoufik Benslimane, inspiré par une connaissance de l'auteure (Cécillon, 2001, p. 7) – plausiblement le journaliste Tewfik Hakem –, ou, dans une veine nettement plus ironique, Malika Poussif (pour Malika Boussouf).

<sup>3</sup> Surnom affectueux donné aux grand-mères en arabe algérien.

1998, p. 18), ce qui équivaut à tenter de briser un stéréotype, celui lié à la forte érotisation afférente aux bains maures, par le recours à... un autre stéréotype<sup>1</sup>.

C'est dans la bouche de ce même personnage que l'on retrouve le titre du roman, pareille sentence n'ayant pu, *en bonne logique*, émaner que d'une femme. À l'origine, « Un baiser sans moustache » est la proposition principale de la phrase « Un baiser sans moustache, c'est comme un beefsteak sans moutarde », un proverbe italien (« Citations Moustache », s. d.) que n'aurait pas renié la Jeanne de la nouvelle épistolaire de Guy de Maupassant, *La Moustache*, qui, soutenant qu'« un homme sans moustache n'est plus un homme », va jusqu'à prescrire à sa correspondante de ne jamais se laisser embrasser par un homme dépourvu de *bacchantes*, car « ses baisers n'ont aucun goût [...] Cela n'a plus ce charme, ce moelleux et ce... poivre, oui, ce poivre du vrai baiser. La moustache en est le piment » (1883).

Un dicton plus ou moins proche est toujours en vogue en Turquie, « Un homme sans moustache, c'est comme une maison sans balcon » (Descamps & AFP, 2013), et la proximité géographique avec la Russie n'est pas sans rappeler l'aphorisme de l'écrivain Anton Tchekov, « Un homme sans moustaches, c'est comme une femme avec une moustache » (« Citations Moustache », s. d.).

Il n'existe pas, à notre point de vue, de proverbe apparenté en Algérie, et si l'on est tenté de penser à une certaine maladresse de la part de Simon, au regard de l'âge vénérable (85 ans en 1997<sup>2</sup>) de Nanna, qui présuppose l'illettrisme, voire

---

<sup>1</sup> Si tant est que la grand-mère ait fait allusion aux saunas suédois, entourés d'une réputation sulfureuse, souvent exagérée. Cette précision s'impose, car les maisons closes n'ont jamais été *tolérées* par la Suède, qui est l'un des pays européens les plus stricts en matière de lutte contre la prostitution (cf. <https://www.nouvelobs.com/monde/20131128.OBS7529/prostitution-stockholm-la-ville-ou-le-client-est-invisible.html>).

<sup>2</sup> L'auteure situe le déroulement de l'histoire une année après l'attentat à la bombe ayant ciblé, en 1996, la Maison de la presse (Simon, 1998, p. 122).

l'analphabétisme, de celle-ci<sup>1</sup>, nous sommes vite rassurés en découvrant, quelques pages plus loin, que l'ancêtre est capable de réciter par cœur certains passages des *Aventures d'Antar, fils de Cheddad*<sup>2</sup>, ce qui dénote une bonne connaissance de la langue française assortie d'un niveau culturel appréciable.

Cette précision n'est pas fortuite, car elle éclaire notre analyse d'une lumière nouvelle. À la fin du chapitre XII, la vieille aveugle s'écrie : « L'Algérie sans la guerre, c'est comme un repas sans fromage ! [...] c'est comme un chameau sans mobylette. C'est comme un baiser sans moustache ! » (Simon, 1998, p. 178). En examinant les trois propositions « Un repas sans fromage », « Un chameau sans mobylette » et « Un baiser sans moustache », nous constatons qu'en dépit d'une structure syntaxique similaire, celles-ci n'ont pas la même valeur sémantique.

La première fait partie d'une citation attribuée à Brillat-Savarin (Jézégou, s. d. -a), « Un repas sans fromage est une belle à qui il manque un œil », et soulignant l'importance de cet aliment, supplément indispensable d'un bon repas<sup>3</sup>, qui serait à ce dernier ce qu'est la moustache au baiser. Cela qui ne saurait être le cas du chameau avec la mobylette, car le deuxième syntagme, inspiré du slogan féministe « Une

---

<sup>1</sup> Si le taux d'analphabètes a été estimé à 93 % au lendemain de l'Indépendance – ce chiffre a été donné par l'ancien ministre français des Affaires étrangères, Claude Chesson (cité dans Kouidri, 2014, paragr. 33) –, celui des personnes en situation d'illettrisme ne pouvait logiquement être que plus important.

<sup>2</sup> Si l'on se fie aux extraits cités, il s'agit de la traduction libre du *Roman d'Antar* par Louis Marcel Devic parue en 1864.

<sup>3</sup> Le magistrat et gastronome a d'ailleurs donné son nom à une marque normande de fromage créée en 1890 (Brillat-Savarin [marque fromagère], 2022).

femme sans homme, c'est comme un poisson sans mobylette » (Jézégou, s. d. -b)<sup>1</sup> et adapté à la sauce locale<sup>2</sup> par la grand-mère, connote le sens contraire<sup>3</sup>.

Perçues à travers le prisme *occidental*, les paroles prononcées par la grand-mère, qui partage avec le Tirésias de la mythologie grecque non-voyance et voyance<sup>4</sup>, semblent contradictoires. Cependant, si l'on considère le point de vue endogène, le fromage, comme le souligne fort pertinemment Hocine, n'est pas un mets essentiel dans la gastronomie algérienne.

Qu'en est-il alors de la moustache ? Il faudrait croire qu'au contraire de la signification convenue, la pythie considère qu'un baiser peut parfaitement se passer de cet attribut masculin, autrement dit, que le culte de la moustache n'était plus à l'ordre du jour, un peu comme si le proverbe italien avait été *subverti* par la filiation féministe de l'expression qui le précède.

Outre la mise en évidence de la cohérence des propos de la vieille Nanna, la prise en compte de la vision « minoritaire » corrobore la dimension éminemment transgressive du texte de Simon, personnifiée par l'irascible grand-mère, qui, sous son antique djellaba saumon, cache une femme libre, et s'impose comme le véritable porte-voix des autres personnages féminins, et par extension, des Algériennes,

---

<sup>1</sup> Erronément attribué à la féministe américaine Gloria Marie Steinem, la véritable auteure en est l'écrivaine australienne Irina Dunn, qui affirme l'avoir inventé en 1970 – donc bien après les événements de Mai 68 auxquels il est parfois associé : « Je paraphrasais une phrase que j'avais lue dans un texte philosophique [...] “Un homme a autant besoin de Dieu qu'un poisson d'une bicyclette” [...] J'ai pu écrire cette phrase au dos de deux portes de toilettes » (Jézégou, s. d. -b).

<sup>2</sup> En considérant le fait que la distinction entre « chameau » (espèce d'Asie centrale à deux bosses) et « dromadaire » (espèce d'Asie de l'Ouest et d'Afrique du Nord à une bosse) a tendance à s'estomper, le premier terme désignant communément « les quelque 20 millions d'animaux du genre *Camelus* vivant dans le monde, dont les neuf dixièmes sont pourtant des dromadaires » (Larousse, s. d. -h).

<sup>3</sup> De même que le poisson, le *vaisseau* du désert n'a à l'évidence pas besoin d'une bicyclette !

<sup>4</sup> Simon dit de la vieille Nanna qu'« elle est une référence au théâtre et à la mythologie – elle rappelle le personnage de Tirésias dans *Œdipe Roi* de Sophocle » (Cécillon, 2001, p. 11).

premières victimes de la décennie noire, qui reprennent le pouvoir le temps d'un roman... noir aussi.

Cette *primauté du féminin* affecte même l'espace. Alger représente le côté masculin, c'est « la capitale, là où les choses se décident [...] là où les combines se trament », alors qu'« Oran, c'est le côté féminin, festif, c'est un lieu de plaisir. On y prend le temps de vivre, on n'est pas stressé puisque ce n'est pas là que les décisions se prennent », affirme l'auteure qui n'omet naturellement pas de rappeler que « pourtant c'est à Oran que l'intrigue va se dénouer » (Cécillon, p. 11).

Le plus parfait écart aux conventions du/de genre<sup>1</sup> n'est-il d'ailleurs pas celui d'avoir confié l'enquête à une femme, de surcroît réputée pour « son phénoménal embonpoint » (Simon, 1998, p. 23), qui dépareille au milieu des beautés sculpturales pullulant dans le polar et s'assume au point d'imposer comme sujet de dissertation, à des étudiants particulièrement insolents, « L'avenir appartient à ceux qui se lèvent gros » (Simon, 1998, p. 23) ?

### IV.3. Alger la (pied-)noire

Comme pour les romans de Paulin, Keller et Simon (voir sections III.1, III.2 et IV.2), *Alger la Noire* de Maurice Attia (Actes Sud, collection « Babel Noir », 2006) fait partie d'une trilogie, avec *Pointe Rouge* (2007) et *Paris blues* (2009), parus dans

---

<sup>1</sup> Du genre policier et du *genre* tout court, car comme l'affirme Luneau, « jusqu'aux années 1990, les enquêtrices pouvaient effectivement se compter sur les doigts de la main dans le roman policier. Même si un premier personnage féminin est apparu en 1930 sous la plume d'Agatha Christie – Miss Marple –, celle-ci demeure campée dans le rôle de détective en fauteuil » (cité dans Maalouf, 2021). En matière de romans policiers écrits par des Algériens, seuls Yasmina Khadra et Rénia Aouadène ont jusqu'ici opté pour un personnage principal féminin : la commissaire Nora Bilal dans *Qu'attendent les singes* (2014) et la commissaire Thanina dans *Le choix de Thanina* (2022). Nous pouvons ajouter, à l'occasion, que Simon est la première « étrangère », depuis Khader/Vilatimo, à avoir mis en scène un héros autochtone.

la même collection<sup>1</sup>. Néanmoins, des distinctions sont à faire entre les quatre suites policières, et ce au moins aux niveaux thématique et historique.

Pour ce qui est du premier aspect, les trilogies de Paulin et Simon sont liées à la période des années quatre-vingt-dix et à l'émergence du terrorisme islamiste. Concernant le cycle Tedj Benlazar, l'auteur explique qu'il a voulu « écrire trois romans sur les 30 années qui mènent au 15 novembre 2015<sup>2</sup> » (Bourges, 2021), alors que Simon n'aborde ce sujet que dans l'opus initial de la série tournant autour de l'enquêtrice Emna Aït Saâda.

De leur côté, Keller et Attia ancrent leurs premiers volets respectifs<sup>3</sup> dans la période de la Guerre d'Algérie, ce qui est commun à un ensemble de textes policiers qui, petite curiosité, se déroulent en France pour ceux écrits par des auteurs du cru<sup>4</sup> (*Fredy la rafale* de Mohamed Benayat et *Le roman noir d'Ali* d'Abdelkader Ferchiche), et en Algérie – française – pour tous ceux émanant d'écrivains français (*Une mort dans le djebel* de Jacques Syreigeol, *Le chant des dunes* de Perrine Le Querrec & Lalie Walker, *Le chat d'Oran* de Georges Salinas, etc.). Ce *chassé-croisé* géographique est également de rigueur pour le roman de Maurice Attia, considéré ici comme auteur « français », bien qu'il soit né à Alger et y a vécu jusqu'à l'âge de treize ans (BCU, 2014).

---

<sup>1</sup> Un deuxième cycle des aventures du policier Paco Martinez, reconverti entretemps en chroniqueur judiciaire et critique cinéma, a été publié chez Jigal à partir de 2017 avec *La blanche Caraïbe*, suivi en 2021 par *Le rouge et le brun*, puis l'année d'après par *Couleurs de la vengeance*.

<sup>2</sup> Date correspondant à une série d'attentats revendiqués par l'organisation terroriste État islamique (Daech) et ayant ciblé Paris et sa périphérie (la salle de spectacle du Bataclan, des terrasses de cafés et de restaurants ainsi que les abords du Stade de France).

<sup>3</sup> Chronologiquement s'entend pour *Telstar*.

<sup>4</sup> Bien qu'il faille relativiser dans le cas de Ferchiche, né en France et y ayant eu sa socialisation primaire – il ne s'est installé en Algérie qu'à l'âge de 29 ans (« Ferchiche, Abdelkader », s. d.) –, ce qui l'éloigne, selon Leperlier, du champ littéraire algérien (voir section II.3). Nous avons, cela dit, choisi d'intégrer l'auteur à notre décompte (voir annexe A).

Concernant les relations qu'entretient chacune des trilogies avec l'Histoire, celles de Simon et Keller se différencient sensiblement des deux autres. En effet, la grand reporter française exploite sa connaissance du background africain<sup>1</sup> pour en faire celui des aventures d'Emna Aït Saada<sup>2</sup> (l'Algérie dans *Un baiser sans moustache*, le Maroc et l'Afrique de l'Est – essentiellement – dans *On ne quittera jamais le territoire des loups*), alors que de son propre aveu, Keller accorde davantage d'importance au destin de ses personnages qu'aux décors de ses romans, entre autres les États-Unis dans *Rouge parallèle* et l'Algérie dans *Telstar* (voir section III.2). Aussi bien dans l'un que dans l'autre des deux cycles, il n'y a pas de *connexion* historique, et l'espace des romans n'est pas conditionné par une quelconque logique *évènementielle* (Algérie/France/Maroc pour le premier et Alger/États-Unis/France pour le second).

Le projet de Paulin et d'Attia est autrement plus enchevêtré avec la grande Histoire. Le premier veut mettre à contribution les vertus explicatives de celle-ci pour éclaircir les causes de la radicalité des islamistes auteurs d'attentats (Bourges, 2021), alors que la trilogie du second « peut être considérée comme un texte exemplaire de la mémoire connectée, en ce qu'il dévoile en trois volumes un réseau qui relie la plupart des grands conflits européens depuis les guerres napoléoniennes » (Ruhe, 2020, p. 58)<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> L'Afrique subsaharienne où elle était basée entre 1986 et 1992, puis l'Afrique du Nord, essentiellement l'Algérie dans les années 93 et 94 (Lahire, 2006, p. 282).

<sup>2</sup> Exception faite du deuxième volume, *Du pain et des roses. Meurtres à la Croix-Rousse*, lequel est localisé à Lyon, ville natale de la journaliste.

<sup>3</sup> « L'action de la trilogie recouvre huit années d'une histoire française mouvementée, débutant par les derniers mois de l'Algérie française [...] en passant par Mai 68 [...] pour arriver finalement aux affrontements entre les forces de l'ordre et les mouvements gauchistes en 1970 et à la mort de Charles de Gaulle en novembre de la même année [...] Attia prend soin de montrer à quel point ces conflits sont connectés entre eux et à bien d'autres conflits qui leur sont antérieurs. » (Ruhe, 2020, pp. 62-63).

L'examen des premiers tomes de chaque trilogie permet de dégager deux distinctions majeures. Contrairement à *La guerre est une ruse*, *Alger la Noire* est un récit relevant de l'*Histoire secrète*, soit la catégorie de « récits, fictionnels ou non, imbriquant dans l'Histoire "officielle", une histoire de l'ombre supposée dissimulée et non accessible au commun des mortels » (Henriet, 2009, p. 76), donc, n'impliquant pas, au contraire de ceux uchroniques, une divergence dans le cours de l'Histoire.

Ainsi, en sortant de l'hôpital Maillot, l'inspecteur Paco Martinez, personnage central d'Attia, est témoin de l'attentat commis par un commando de l'OAS contre des barbouzes<sup>1</sup> qui emmenaient un des leurs à l'hôpital Maillot<sup>2</sup> :

Vingt mètres devant moi, quatre types, assez nerveux, se sont engouffrés dans une 404 beige [...] La voiture a démarré en trombe. Peu après, des tirs de mitraillette ont claqué dans sa direction [...] La 404, devenue folle, a percuté un mur et a pris feu. Des hommes ont continué d'arroser le véhicule de rafales. Un commando de l'OAS venait de frapper. Ils se sont retirés dans une 403 noire qui a disparu dans un crissement de pneus à la façon d'un polar américain. Les habitants des immeubles voisins se sont rués sur la 404 pour empêcher l'un des occupants de s'extraire de l'habitacle. (Attia, 2006, p. 153)

Cependant, le policier de Bab El Oued ne se contente pas du statut de simple spectateur. Dans un premier temps, il sort son arme de service et tire en l'air dans l'intention d'éviter le lynchage, mais en vain – ce qui aurait évidemment fonctionné s'il était le héros d'une uchronie. Par la suite, Martinez se rend dans la chambre du

---

<sup>1</sup> « Une (ou un) barbouze est un militant ou un sympathisant gaulliste chargé, en Algérie, de la lutte contre l'Organisation de l'armée secrète (OAS) par des méthodes que ne peuvent employer officiellement ni la police, ni l'armée, ni les services secrets. Les barbouzes agissent de façon semi-clandestine : "en fausse barbe", d'où leur surnom. » (Barbouze, 2022).

<sup>2</sup> Une remarque s'impose quant à la date de l'attentat en question : Attia avance celle du 15 février 1962 – c'est d'ailleurs le surtitre du chapitre « Barbouze » –, mais d'autres sources posent celles du 16 février 1962 (Organisation de l'armée secrète, 2021), du 18 février 1962 (Duranton-Crabol, 1995, p. 177) et même du 19 février 1962 (Kauffer, 2007, p. 70).

blessé, et parvient à l'exfiltrer hors de l'hôpital, et ce afin que celui-ci le mette en contact avec des personnes susceptibles de la renseigner sur les circonstances de l'assassinat de son collègue et ami Maurice Choukroun.

Un autre tir de Martinez aura des conséquences plus dramatiques. En planque dans un appartement situé rue d'Isly, et voulant défendre son accompagnatrice (et fiancée), Irène, l'inspecteur envoie une rafale de mitraillette dans le plafond, et déclenche, sans le vouloir la Fusillade du 26 mars 1962 (bilan : 46 morts), considérée, à côté des accords d'Évian, des résultats du référendum d'autodétermination du 3 juillet 1962 et des massacres, deux jours plus tard, d'Européens à Oran, comme l'un des événements traumatiques qui ont accéléré le mouvement d'exode des pieds noirs (Zancarini-Fournel & Delacroix, 2010, Chapitre V. Les années algériennes) :

À 14 heures, j'ai ouvert la double fenêtre du salon. Une rumeur est montée de la ville. Des milliers d'Algérois s'étaient massés au plateau des Glières et convergeaient vers la rue d'Isly [...] La foule semblait calme et grave, les soldats, nerveux et tendus [...] À 14 heures 20, la sonnette de la porte, étouffée par les cris du cortège, a retenti sans que je l'entende [...] Mas, dans l'encadrement de la porte et, derrière lui, Hélène Thévenot ! « *Li-bé-rez Bâb-el-Oued.* » Ils entrent dans le salon [...] Irène désigne, sur le guéridon du salon, les photos de Mas avec les putes. Mme Thévenot éclate de rire. Elle parle, une expression arrogante et moqueuse sur le visage. « *Al-gé-rie fran-çaise, Al-gé-rie...* » Mas s'approche d'Irène, sort un couteau à cran d'arrêt, « *Li-bé-rez Bâb-el-Oued, l'ar-mée avec nous...* » [...] Redoutant qu'il la balafre ou qu'il l'égorge, je tire, sans hésiter, une rafale au plafond du salon... Mas plonge, entraînant dans sa chute Mme Thévenot... Irène s'abrite derrière un fauteuil. *Dans la rue, des détonations éclatent, une fusillade, des cris, une cavalcade, des cris* [...] une voix d'homme hurle : « Halte au feu ! Halte au feu ! Mon lieutenant, je vous en supplie, faites cesser le feu ! » [...] Les tirs ont cessé, des cris déchirants et des plaintes de blessés montent de la rue. Je me dresse et j'ai une vision d'horreur, de carnage : des dizaines de corps jonchent le sol, la foule se disperse dans une confusion extrême, soldats et manifestants courent en tous sens. Des hommes agenouillés près de dépouilles pleurent en hurlant. (Attia, 2006, pp. 366-368)

Conformément à la définition d'Henriet, qui postule qu'« outre le fait de dévoiler *l'indévoilable* », les récit d'Histoire secrète « ne modifient absolument rien à l'Histoire telle qu'elle est officiellement relatée. Ils l'éclairent sous un nouveau jour, lui donnent d'autres justificatifs mais en aucun cas ils n'en proposent une version alternée » (2009, p. 78), le roman d'Attia propose, par le truchement de Martinez, une réponse à une question – Qui a ouvert le feu ? – restée en suspens depuis 1962<sup>1</sup> :

J'avais neutralisé Mas, sauvé Irène. Et, peut-être, déclenché un massacre par mes rafales de mitraillette... L'armée française avait ouvert le feu sur une population désarmée et pacifique, une population française. C'en était vraiment fini de l'Algérie française. Ces morts consumaient le divorce entre les Français d'Algérie et de Gaulle. En quelques minutes, Alger la Blanche était devenue Alger la Noire. (Attia, 2006, p. 369)

Ainsi, la fusillade de la rue d'Isly n'aurait été qu'un accident (malheureux) de l'Histoire, et en sauvant Irène, Martinez était loin de se douter de l'impact de son geste. De toute évidence, l'idée d'Attia n'était pas de révéler au grand public un secret d'État, mais de « montrer à quel point on est prisonnier de sa généalogie, que son histoire peut amener à faire des choix qu'on croit autonomes et indépendants mais qui sont liés à l'histoire d'où l'on vient » (Madamour, 2006).

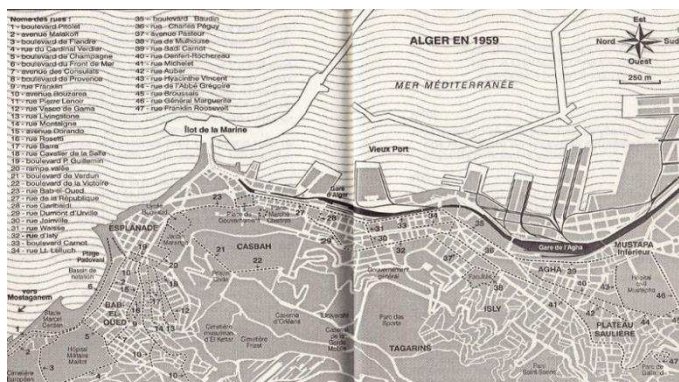
La seconde particularité d'*Alger la Noire* est d'ordre spatial. Comme nous le précisons *supra*, Attia, à la différence de Paulin, a passé sa prime jeunesse à Alger, et c'est sur son propre vécu qu'il s'est basé pour mettre en place le décor dans lequel

---

<sup>1</sup> Dans *Les derniers feux de la guerre d'Algérie*, Pellissier atteste que « les premiers tirs sont partis de trois endroits différents : du quatrième étage d'un immeuble au 64 de la rue d'Isly, puis des hauteurs de l'immeuble de la Warner Bros, à l'angle de la rue d'Isly et de l'avenue Pasteur, enfin des fenêtres d'un troisième immeuble, rue Alfred Lelluch, face à la Grande Poste » (2022). Pour information, Attia situe l'appartement des Thévenot au 16 rue d'Isly (Attia, 2006, p. 48).

évoluent ses personnages : « Ce qui va donner, en gros, la personnalité de Paco Martinez [...] s'est joué dans ma petite enfance » (Cultureisforall, 2020)<sup>1</sup>. Par ailleurs, on retrouve à la fin du roman une carte d'époque de la ville (ci-dessous), avec un tracé des différents itinéraires empruntés par Martinez. L'objectif en est, selon l'auteur, de combler la rareté des descriptions induite par le caractère polyphonique du texte<sup>2</sup> :

Quand tu as un narrateur tu peux parler du personnage qui arrive dans un lieu, avec des tables, des machins, etc. quand tu es humain tu ne penses pas les choses comme ça, tu te dis pas « j'arrive dans un lieu qui est ainsi et ainsi, tu te dis j'arrive dans une grande salle où il y a beaucoup de monde », et tu décris pas ce qu'il y a autour de toi parce que tu t'en branles un peu, quoi ! Et moi je ne voulais pas de descriptif, je voulais que l'atmosphère de cet univers passe à travers le vécu et non pas le regard clinique [...] J'ai redouté que les gens se perdent [...] c'est aussi pour ça que j'ai mis une carte à la fin, [...] voilà pour qu'il y ait une géographie urbaine sans qu'il y ait besoin de la décrire, ou de la raconter... (Madamour, 2006)



<sup>1</sup> Il en est de même pour les deux autres tomes, Marseille ayant été la ville d'accueil de la famille en 1962, et c'est à Paris que l'auteur s'est installé après ses études médicales spécialisées en psychiatrie et en psychanalyse (Elleon, 2007). Attia affirme d'ailleurs que la trilogie reflète sa propre « trajectoire » (Cultureisforall, 2020). Une trajectoire, fait remarquer Ruhe, qui s'amorce de la périphérie vers le centre (2020, p. 61).

<sup>2</sup> Attia y fait s'entrecroiser plusieurs narrations à la première personne (Paco Martinez, sa grand-mère, Irène et Choukroun).

Deux hauts lieux émergent d'emblée : la Casbah, qui a vu naître l'auteur, et le quartier de Bab El Oued, vers lequel sa famille déménage après le déclenchement de la Guerre d'Algérie (Cultureisforall, 2020). La vieille ville est évoquée à travers la voix de Maurice Choukroun, l'inspecteur nommé d'après un bijoutier juif assassiné pour l'exemple par l'OAS (Attia, 2006, p. 391), et auquel est dédié, entre autres, le roman, mais l'espace textuel qui lui est consacrée, parce que proportionnel aux lointaines réminiscences de la petite enfance d'Attia/Choukroun<sup>1</sup>, est conséquemment réduit. Pour lui, la Médina est le noyau autour duquel a été bâtie Alger :

La Casbah, c'était une ville dans la ville. En fait, c'était Alger avant les invasions et les occupations. Y avait une vie, là-dedans. Des commerces dans toutes les ruelles, tous les corps de métier, tout le petit peuple, ils se retrouvaient dans ce labyrinthe. On y croisait aussi les voyous et les puttes des bordels. (Attia, 2006, p. 78)

Le narrateur se souvient plus intensément des quatre synagogues de la Casbah :

Mon père, il priait à celle de la rue Randon. Je sais pas ce qu'elle est devenue, depuis que les juifs, ils ont quitté le quartier au début des événements en 54. C'est là que j'ai fait ma bar-mitzva, au printemps 1920 et le propriétaire, il nous a laissé la terrasse pour la fête ». (Attia, 2006, pp. 77-78)

---

<sup>1</sup> À l'évidence, Choukroun, avec qui Attia a en partage la judéité, est le personnage le plus nourri de l'existence de l'auteur.

En ces temps-là, Juifs et Arabes<sup>1</sup> se partageaient donc ce territoire, ce qui est figuré par l'impossibilité de savoir à laquelle des deux communautés appartenait le cadavre au membre circoncis découvert à la plage de Padovani (Attia, 2006, p. 19), ou encore par l'orchestre de musique judéo-arabe que fait venir le père de Choukroun à l'occasion, ce qui donne à l'enfant le goût de ces mélodies et un amour invétéré pour Lili Labassi<sup>2</sup> (Attia, 2006, p. 78).

Cette proximité transparait de manière plus explicite dans le passage où Chourkoun relate la vie dans l'immeuble familial :

[Mes parents] se sont mariés et ils ont pris un petit appartement, rue Pompée, une ruelle de la Casbah, entre la rue Randon et la rue Porte-Neuve [...] J'ai passé mon enfance dans cet appartement. Ou plutôt dans cette communauté. Les portes à tous les paliers restaient ouvertes. [...] On était les seuls juifs de l'immeuble, mais y a jamais eu aucun problème. Le propriétaire, un Arabe, il a toujours été correct avec nous et son fils Rachid, il était mon meilleur copain. On en a fait, des conneries ensemble. (Attia, 2006, p. 77)<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Soit les populations autochtones, par opposition aux Européens (Français ou autres). Il est utile d'indiquer qu'« Arabe » est à prendre ici au sens de « musulman », et s'applique donc autant aux Berbères qu'aux personnes d'origine arabe, turque ou autre.

<sup>2</sup> Pseudonyme d'Elie Moyal (1897-1969), « un des plus grands noms du chaâbi, la musique populaire d'Alger, soutient Dicale, tout en étant un grand violoniste et chanteur de musique classique arabo-andalouse » (2016, Francarabe). Pour le spécialiste de la chanson française, Labassi, tout comme Lili Boniche, Maurice El Médioni ou Youssef Hagège, fait partie de la vague *francarabe*, soit « ces artistes mélang[eant] dans leurs chansons français et arabe, comique et sentimentalisme, grivoiseries et célébration du plaisir de vivre en Afrique du Nord, universaux de la variété et singularité d'une culture aux ancrages pluriels » (Dicale, 2016, Francarabe).

<sup>3</sup> Ce qui répond presque mot pour mot à l'évocation par Attia de sa propre enfance : « Mes parents n'avaient pas beaucoup d'argent, et pour mettre de l'argent de côté, ils décident d'aller vivre chez ma grand-mère maternelle, qui elle, est concierge dans un petit immeuble de la Casbah d'Alger [...] Il n'y avait pas de différences entre les Juifs et les Arabes, le propriétaire de l'immeuble était un Arabe [...] Mon meilleur copain était le fils du propriétaire et nous jouions ensemble, et toutes les portes de tous les étages étaient ouvertes [...] J'ai vécu là-dedans en toute harmonie » (Cultureisforall, 2020).

Au point de vue dominant, à la perception réductrice selon laquelle la Casbah était LE « quartier arabe », Attia oppose le caractère hétérogène du lieu, tout en faisant ressortir l'identité propre aux Juifs d'Algérie. Ces derniers, à l'image du père de Chourkoun, étaient « devenu[s] français grâce au décret Crémieux de 1870 » (Attia, 2006, p. 76), ce qui, s'il n'en faisait manifestement pas des citoyens à part entière, ne pouvait en aucun cas remettre en cause leur autochtonie<sup>1</sup>. De la sorte, se fraye un sentier une parole minoritaire, celle de ces juifs pas assez français pour les Frangaouis<sup>2</sup> – à l'image du fils Thévenot qui trouve qu'avec un nom pareil, les « parents [de Choukroun] ne devaient pas être normands » (Attia, 2006, p. 50) –, et pas assez *indigène* pour les Arabes, « ces Juifs qui n'étaient pas des pieds-noirs [...] puisqu'ils étaient là bien avant les Français, bien avant les Arabes, et du temps même des Berbères » (BCU, 2014).

C'est d'ailleurs en suivant cette même logique qu'Attia, auquel on avait reproché l'absence d'une voix arabe forte dans le roman – outre Choukroun, les autres narrateurs sont européens<sup>3</sup> –, a affirmé qu'il les a fait *un peu* parler par la voix du vieux policier autochtone (Madamour, 2006)<sup>4</sup>. Autrement, c'est par la *chronologie* que l'auteur explique son choix : « je vivais dans une maison où il n'y avait que des Algériens quand j'étais tout petit [...] J'ai connu ça entre 49 et 54-55, et comme je ne traitais pas de cette période là... » (Madamour, 2006)<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> « Même si la loi Crémieux, elle nous a sauvé la mise, on reste demi-métèque pour les Français, et demi-Français pour les Arabes. » (Attia, 2006, p. 47).

<sup>2</sup> « De l'arabe Frangao, pl. Frangaoui : Français d'origine métropolitaine. » (Attia, 2006, p. 14).

<sup>3</sup> Paco et sa grand-mère sont espagnols, alors qu'Irène est fille de pharmaciens orléanais.

<sup>4</sup> Cela n'est pas sans rappeler le « déni » (ô combien plus marquant !) de l'Arabe dans *L'Étranger*. À ce propos, il est amusant de constater qu'Attia, qui, pourtant, a glissé dans son texte quelques allusions à Camus et à son œuvre – *Le Mythe de Sisyphe* et *Chroniques algériennes* (p. 322) –, *dénie* à son tour (et à sa façon) le meurtre de l'Arabe par Meursault, du moins, si l'on se réfère à la sentence de Paco Martinez selon laquelle « habituellement, on ne tuait pas sur les plages » (Attia, 2006, p. 25).

<sup>5</sup> À ce sujet, l'auteur prend soin de préciser que le choix du nom de l'étudiant en médecine assassiné en compagnie de la fille Thévenot, Abbas, était en fait un hommage à Ferhat Abbas – président du

Celle traitée dans le roman (de janvier à juin 1962) est, quant à elle, indissolublement liée à Bab El Oued, «un quartier populaire, cosmopolite<sup>1</sup> et prolétaire» (Attia, 2006, p. 14), plus particulièrement à la Basseta<sup>2</sup>, son «ghetto espagnol» (Attia, 2006, p. 145) où l’auteur atterrit vers l’âge de six ans, et si la Casbah n’apparaît qu’à travers le prisme des souvenirs de Choukroun, c’est Paco Martinez qui prend le relais pour raconter le Bab El Oued *ped noir* de cette année-là :

La ville, sous couvre-feu, était d’un calme inhabituel. Pas d’explosions ni de tirs d’armes automatiques. Pas de piétons, bien sûr. Les patrouilles ne s’aventuraient pas dans les ruelles de la Basseta [...] Un bastion populaire totalement dévoué à la cause de l’OAS. Leur cause. Qui pouvait en vouloir à ces bougres de se battre pour garder leur territoire, de ne pas accepter un nouvel exil ? (Attia, 2006, p. 145)

Le commissariat où il travaille avec Choukroun est présenté comme une *miniature* de Bab El Oued :

Le commissariat était à l’image du quartier : d’un côté, une minorité de flics loyalistes, fidèles à de Gaulle, essentiellement des Frangaouis qui attendaient leur mutation pour la France, de l’autre, une majorité de fachos méprisant les «melons», qui, le jour, faisaient a minima leur boulot de flic, la nuit, se réunissaient en bande dans des arrière-bistrots, complotaient contre l’État et jouaient les indics pour les chefs de l’OAS. Un beau merdier. (Attia, 2006, p. 14)

---

premier gouvernement provisoire de la République algérienne (GPRA) –, un ami de son père (BCU, 2014).

<sup>1</sup> S’y côtoient « Espagnols, Italiens, Maltais, Corses, Juifs et même Français de souche... » (Attia, 2006, p. 8). Exception faite des Arabes donc. D’ailleurs, Attia n’hésite pas à qualifier le Bab El Oued d’alors de « ghetto “blanc” » (Madamour, 2006).

<sup>2</sup> « À l’origine, du valencien balseta, “lavoïr”. » (Attia, 2006, p. 8).

Et quand il quitte les lieux, « comme chaque fois, avec soulagement », c'est « pour retrouver un quartier qui ressemblait de plus en plus à un ghetto » (Attia, 2006, p. 29), un quartier où il ne faisait plus vraiment attention aux « graffitis à la gloire de l'OAS sur les murs », aux « patrouilles de parachutistes ou d'appelés qui sillonnaient les rues, le doigt sur la détente de leur mitraillette », aux « traces de sang séché qui maculaient les trottoirs assassins » et au « ciel dont le gris de janvier tissait un suaire urbain » (Attia, 2006, p. 29).

Cela étant, Attia s'applique à remettre les choses dans leur contexte, celui d'« une vraie guerre civile » entre deux communautés (Madamour, 2006)<sup>1</sup> : d'un côté, celle des petites gens de Bab El Oued (et d'ailleurs), « maraîchers, petits commerçants, artisans ou employés [...] dockers et petits voyous », qui « n'avaient rien à voir avec ces grands propriétaires que la Métropole mettait en avant pour justifier l'autodétermination et l'abandon de cette colonie », qui « allaient perdre l'incalculable, leurs racines, leurs repères, les odeurs, les amis, le climat, les temples du souvenir » et auxquels on ne pouvait en vouloir de « se battre pour garder leur territoire » (Attia, 2006, p. 145), et de l'autre, celle des Arabes, surtout ceux d'entre eux qui « s'aventur[aient] en territoire ennemi », même si c'est « pour travailler, pour bouffer » (Attia, 2006, p. 13), comme ces ouvriers mitraillés durant leur pause par des miliciens de l'OAS, lesquels avaient « cessé leur somnolence pour entamer leur grand sommeil » (Attia, 2006, p. 25).

Le *limen* était finalement devenu *limes* pour ces derniers, de même que pour les pieds-noirs favorables à l'Algérie française qui, le 26 mars 1962, avaient décidé de transgresser l'interdiction de manifester et forcé les barrages érigés à l'entrée de la

---

<sup>1</sup> « Il est vrai, c'est un peuple qui s'insurge contre un colonisateur [...] mais les gens qui vivaient au quotidien, ils voyaient des gens s'entretuer, ils ne voyaient pas des soldats au combat contre d'autres soldats, ils voyaient des gens tuer d'autres gens, les communautés s'entredéchirer. Ils ne voyaient pas de la guerre au sens usuel du terme. » (BCU, 2014).

rue d'Isly. À propos de la fameuse Fusillade, il convient de relever une étonnante inversion des rôles due à l'«hétérogénéité» caractérisant chacun des deux ensembles : d'un côté, les «Français» de l'OAS avaient proclamé que «les forces françaises [étaient] considérées [...] comme des troupes étrangères d'occupation» (Stora, 2005, p. 106), alors qu'en face, le régiment tout aussi «français» chargé d'assurer le maintien de l'ordre était «composé à 60 % d'engagés volontaires musulmans, les 40 % restants étant des appelés du contingent [dont des] Français de souche nord-africaine (FSNA)» (Pélissier, 2022, p. 72).

Un petit mot – le dernier ! – pour le polar. Si, pour Ruhe, la combinaison Noir/Rouge/Bleu qui ressort des titres de la première trilogie d'Attia représente les couleurs d'un drapeau français *altéré* «de manière significative», en ce sens où «ce n'est pas uniquement la ville d'Alger dont la blancheur a été souillée, mais c'est la France entière qui, en trahissant en Algérie ses principes républicains, en portera désormais la tache indélébile sur le symbole même de la nation» (2020, p. 61), nous ne pouvons nous empêcher – plus prosaïquement peut-être – de voir en cette propension de l'auteur à intituler ses romans en puisant dans la palette chromatique un hommage au tout premier qu'il a lu, un policier, *Le Rouge est mis* d'Auguste Le Breton (Madamour, 2006). Cela est d'autant plus envisageable que le rouge *a été remis* dans le titre du deuxième volume du second cycle «Paco Martinez», *Le Rouge et le Brun*, bien que dans ce cas, une influence stendhalienne soit tout autant possible.

## CHAPITRE V : INTIMITÉ

*« Je ne reconnais plus ma ville. Alger est devenue une ville où l'angoisse s'étale dès le coucher du soleil. Dès que la nuit commence à couvrir de son noir manteau les artères, les rues et les immeubles, alors chaque porte d'entrée devient pandémonium, chaque arcade dégobille sa misère et chaque parc se transforme en cour des miracles. » (Azdine, L'Étrangleur d'Alger)*

## V.1. Alger d'à côté

À l'examen de l'identité des auteurs des textes policiers analysés dans les chapitres précédents, il ressort une disparité des origines et des parcours, laquelle n'est pas sans conséquence sur la vision que porte chacun d'entre eux sur l'espace algérois/algérien. En est-il de même pour les auteurs autochtones, soit ceux nés et vivant (ou ayant vécu tout au moins jusqu'à l'âge adulte) en Algérie ? En d'autres termes, la focalisation endogène émanerait-elle d'un bloc monolithique, du fait d'une proximité culturelle indéniable due autant à l'étroitesse du territoire – en comparaison au « reste du monde » – qu'à une certaine *uniformité socioculturelle*<sup>1</sup> caractérisant ce dernier ?

Dans sa tentative de réformer l'imagologie, qui « raisonn[e] sur des ensembles nationaux (ou culturels) qui décrivent d'autres ensembles nationaux (ou culturels) » (Moura, 1998, p. 36), Westphal avait appelé à dépasser une lecture du lieu uniquement basée sur le point de vue « d'[un] auteur ou d'une série d'auteurs ressortissant à une isotopie identitaire » (2007, p. 199), ce qui, s'il suggère une inversion du paradigme imagologique, fait peu de cas des particularismes citadins ou régionaux, ou, de manière plus précise, *citadins*. Aussi, il nous paraît intéressant d'appréhender le point de vue endogène non pas seulement comme un ensemble homogène (versus les points de vue exogène et allogène), mais essayer de nous pencher sur la façon dont des écrivains nationaux perçoivent l'espace algérois, selon qu'ils en soient natifs ou non, ou encore qu'ils y vivent toujours ou non.

---

<sup>1</sup> À titre d'illustration, l'enquête sociologique menée par Leperlier sur un ensemble de 174 écrivains algériens ayant publié entre 1988 et 2003 a fait ressortir que 76 % d'entre ces derniers étaient de sexe masculin, 62 % ont effectué des études supérieures dont 66,46 % en littérature-langues-art et 30 % en sciences humaines et sociales, alors que 30 % ont exercé comme journalistes professionnels et 24 % comme enseignants universitaires durant les années quatre-vingt-dix (2018b, Base de données prosopographiques, et ACM).

À ce titre, nous avons choisi d'aborder dans le présent chapitre des œuvres policières d'Abed Charef, Azdine et Adlène Meddi. Le premier, au contraire des deux autres, Algérois *de souche*, est né dans la commune de Mekhatria (wilaya d'Aïn Defla), à une centaine de kilomètres de la Capitale. Azdine, de son vrai nom Aomar Derradji, a longtemps vécu et travaillé en France, alors que Meddi et Charef sont installés en Algérie. Néanmoins, il sied d'indiquer que le principal critère que nous avons retenu, à savoir le *potentiel géocritique* des textes, nous a conduit à faire l'impasse sur des profils qui pouvaient apporter davantage de diversité à notre panel, à l'instar de Rahima Karim, dont le *whodunit* intitulé *Le meurtre de Sonia Zaid*, fait (naturellement) très peu cas de la ville, ou encore Charaf Abdessemed (*Meurtres en sèrail*) et Djamel Eddine Merdaci (*L'impasse du Maltais*), qui s'en tiennent au strict minimum en matière de description des lieux. Par ailleurs, l'absence de données biographiques fiables – par rapport notamment au lieu de naissance – a disqualifié des auteurs tels qu'Amid Lartane (*L'envol du faucon vert*) et Ame Amour (*Les tribulations de Karim à Alger*).

En 1998, Abed Charef, journaliste au long cours, a publié deux ouvrages aux éditions de l'Aube : un essai, *Algérie, autopsie d'un massacre* (collection « Document »), et un roman policier, *Au nom du Fils* (collection « L'Aube noire »). Au contraire du premier, qui prend son point de départ dans la localité d'Oued El Had, non « pas un village. Pas même un hameau. À peine quelques habitations, en parpaing ou en toub<sup>1</sup>, disséminées tout au long d'une sorte de canyon, écrasées par l'immensité des monts du Zaccar et du Dhahra. » (Charef, 1998a, p. 17), le second s'ancre en grande partie dans l'Alger des années quatre-vingt-dix, en butte, tout comme le reste du pays, à un terrorisme barbare qui avait déjà coûté la vie à des dizaines de milliers

---

<sup>1</sup> Adobe : Brique rudimentaire de terre mêlée de paille, séchée au soleil (Larousse, s. d. -i).

de victimes<sup>1</sup>. Cela dit, nous retrouvons dans les deux la même précision documentaire lorsqu'il s'agit de décrire les lieux, une similitude qui pourrait s'expliquer, au-delà de la thématique abordée, par la convergence du temps de l'écriture<sup>2</sup>, en ce qu'*Algérie, autopsie d'un massacre* revient sur les exactions commises par les groupes armés à Oued El Had au début du mois d'aout 1997, alors que l'action d'*Au nom du Fils* s'amorce le 12 juin de la même année, jour de l'assassinat d'Ali Mébarki, un commandant de la SM<sup>3</sup>, voisin du personnage central Kamel Rahem.

À la proximité temporelle relative à la publication des deux œuvres, s'ajoute celle existant entre l'écriture et la publication de chacune d'elles, laquelle dénote, pareillement que pour Begag et son *Passeport*, de l'*urgence de témoigner* par le biais de récits véridiques d'évènements qui, par leur caractère inhumain, dépassent souvent la fiction, ou, à l'inverse, de fictions hyperréalistes à l'image du roman noir retenu pour la présente analyse. Le recours à des noms de marque concourt justement à renforcer cet aspect hyperréaliste, et ce en considérant que leur citation équivaut à « intégrer une empreinte du réel dans la fiction sans la médiation du discours littéraire comme si le texte conservait l'étiquette de l'objet dont la description n'est de fait plus nécessaire » (Hyppolite, 2012, p. 62).

Dans ce contexte, Charef mentionne le label Enié<sup>4</sup>, celui de la « grande télé couleur » de Rahem (1998b, p. 44), cadre dans une banque et détective malgré lui. Cette marque évoque immédiatement l'espace-temps de l'Algérie des années quatre-

---

<sup>1</sup> En l'absence d'un décompte officiel, le bilan « définitif » de la décennie noire est estimé entre 100.000 et 250.000 morts.

<sup>2</sup> Période à laquelle les deux textes ont été écrits.

<sup>3</sup> Sécurité militaire : ancien service de renseignement algérien (1962-1987), rebaptisé en 1990 Département du renseignement et de la sécurité (DRS), et depuis 2016 Coordination des services de sécurité (CSS).

<sup>4</sup> Acronyme de l'Entreprise nationale des industries électroniques, issue de la restructuration de la Sonelec en 1983, et spécialisée dans la fabrication d'équipements audio et vidéo et de composants électroniques.

vingt et du début des années quatre-vingt-dix, quand les produits du leader national de l'industrie électronique dominaient le marché. L'ère de l'économie dirigée est symbolisée dans le texte par l'apparition sur la scène du *crime déclencheur* d'une Lada<sup>1</sup>, comme de juste, rouge. L'allégorie est d'autant plus parfaite que le conducteur, « un homme d'âge mûr, les cheveux blancs, approchant la soixantaine » (Charef, 1998b, p. 10), s'esquive au lieu de prêter aide à Kamel, marquant du coup la fin d'une époque :

Les autres automobilistes rebroussaient chemin, mais lui devait être tenaillé par la curiosité [...] Kamel se leva et alla sa rencontre [*sic*]. Il lui fit signe, l'homme ralentit légèrement, mais ne s'arrêta pas. Kamel se mit à marcher à côté de la voiture, rapidement, tout en expliquant qu'il y avait là un homme blessé [...] Mais l'homme accéléra et partit. Kamel oublia toute prudence, donna un grand coup de poing sur l'aile arrière de la voiture [...] mais [le conducteur] accéléra encore et disparut au coin de la rue, en bas ». (Charef, 1998b, p. 10)

Au sein de cet espace-temps où évoluent Charef et ses personnages, coexistent différentes temporalités. La rue du centre-ville qu'habite Kamel Rahem est

étroite, coquette. À droite, pour aller vers le centre d'Alger, elle faisait un coude vingt mètres plus bas pour aboutir au boulevard Salah Bouakouir. À gauche, elle montait vers el-Biar sur une longue ligne droite, avant de disparaître dans un beau mélange du blanc des immeubles et du vert des arbres du balcon Saint-Raphaël (Charef, 1998b, pp. 5-6).

---

<sup>1</sup> Nom sous lequel sont commercialisés les véhicules du constructeur automobile russe AvtoVAZ, dont les modèles 2105 (basé sur la Fiat 124), Niva et Samara ont connu un immense succès en Algérie dans les années quatre-vingts.

Les immeubles du quartier, « de style colonial, formaient un ensemble harmonieux, qui tranchait avec l'impression de désordre que donnent [ceux] d'Alger situés en retrait des grands boulevards » (Charef, 1998b, p. 6). Harmonie allant avec calme, Kamel est étonné, lorsqu'il quitte son quartier, de

voir que la vie se poursuivaient normalement dans les rues d'Alger. En fait, dès le premier virage, il avait trouvé une rue grouillante, pleine de vie. Des gamins, cartable sur le dos, allaient en bande à leurs derniers jours de classe. Les conducteurs semblaient toujours aussi pressés, les bus toujours aussi bondés, et les commerces étaient ouverts (Charef, 1998b, p. 26).

À l'opposé, le sien est « un monde clos, constitué de son travail, de sa famille, et des petits arrangements qu'il avait trouvés pour améliorer son quotidien » (Charef, 1998b, p. 37). Il n'en sortait qu'à l'occasion de « quelques expertises par-ci, par-là [...] des sorties en mer le week-end, quelques visites chez les parents », de même qu'« il ne sortait d'Alger que pour des vacances en Tunisie, depuis que l'Europe, trop chère, s'était définitivement fermée... » (Charef, 1998b, p. 37).

Tout asynchrones qu'ils soient, les quartiers du centre-ville, où « la violence, le terrorisme, la peur [...] étaient restés des notions plus ou moins abstraites », coexistent avec un *Alger* à l'actualité autre, celui des quartiers « périphériques ou populaires » (Charef, 1998b, p. 12). La frontière entre les deux est toutefois incertaine, et le premier espace menace à tout moment de déborder le second. Déjà, des accrochages ont eu lieu « à quelques dizaines de mètres derrière l'immeuble de Rahem » (Charef, 1998b, p. 51), puis il y a l'assassinat de Mébarki, car si « chacun avait [...] un collègue, un ami, un parent, tué dans la vague de violence [...] cela se passait ailleurs. L'intrusion de la mort, de manière brutale, devant chez soi, changerait les gens et leurs habitudes », et ces derniers, « désormais [...] ne se regarderaient plus de la même manière, ne parleraient plus de terrorisme sans que l'image de [la victime]

ne s'impose à eux, et n'évoqueraient plus leur quartier comme un îlot de paix au milieu de la furie » (Charef, 1998b, p. 12).

Replacé dans le contexte du roman policier, cette partition Alger-Centre/Quartiers périphériques ou populaires s'accorde le plus souvent avec l'image de la ville que nous retrouvons dans le corpus algérien, laquelle consacre le modèle inauguré par Yasmina Khadra au début des années quatre-vingt-dix comme référence du genre. Cependant, *Au nom du Fils* se distingue par la *position* de l'auteur/personnage vis-à-vis de l'espace algérois : même y étant *immergé*, ce dernier se contente de dépeindre ce qu'il voit, souvent dans un style *impersonnel*, ce dont résulte quelquefois des écarts entre les différentes représentations.

Ainsi, du balcon Saint-Raphaël, lieu louche par excellence pour Khadra et Meddi<sup>1</sup>, Charef ne retient que « le vert des arbres » (Charef, 1998b, p. 6). Le même traitement est réservé à la Casbah, rangée par Benhaïmouda parmi les lieux sinistres (2006, p. 46), mais dont l'auteur n'exploite à aucun moment le potentiel narratif :

De chez lui, il ne voyait qu'une partie infime de la Casbah, cachée derrière la colline de l'hôtel Aurassi. Il n'aimait d'ailleurs pas la regarder. Vue de loin, elle était trop triste, avec sa couleur ocre que le soleil n'arrivait pas à égayer. Elle semblait vouloir se cacher, comme si elle avait honte d'exhiber sa pauvreté face aux quartiers huppés. Elle se terrait, se recroquevillait sur elle-même, telle une femme brimée, qui accumule les malheurs, refoule ses frustrations, jusqu'au jour où elle explose pour exprimer tous ses ressentiments. (Charef, 1998b, p. 49)

---

<sup>1</sup> « Le Belvédère [où] les tourtereaux des lycées huppés [...] venaient dans leurs décapotables regarder la mer et échanger leurs petites culottes » ; « Un balcon à la végétation fournie qui offre aux regards des couples langoureux, nombreux à le fréquenter le jour et aux putains avec leurs clients pressés, Alger et sa baie » (cité dans Benhaïmouda, 2006, p. 41).

Nous retrouvons (curieusement) ici le même procédé utilisé par Allemand dans *Un crime en Algérie*, où son personnage, Jean Mercier, marque la même distance avec la Médina d'Alger. Si Rahem argüe du fait qu'« il ne s'était pas rendu dans certains quartiers d'Alger, comme la Casbah ou Badjarah<sup>1</sup> [*sic*], depuis des années » (Charef, 1998b, p. 37), Mercier prend prétexte de l'impossibilité pour un officiel français, dans la période de l'immédiat après-guerre, de pénétrer le quartier arabe (voir section III.3).

La similitude ne s'arrête pas à ce point. Tout comme Mercier à sa fenêtre, Rahem, de son balcon, balaie du regard la ville :

Alger, dans toute sa splendeur, s'étalait devant ses yeux [...] il avait une vue magnifique sur la ville, sa baie, ses quartiers [...] Il [y] passait des heures [...] à contempler la ville. Il l'avait vue dormir, se réveiller, s'animer, se reposer, s'enfoncer de nouveau dans la nuit, veiller les jours de fête, puis sombrer dans la violence. (Charef, 1998b, pp. 47-48)

Mais à l'inverse du premier, il se montre plus sensible à la lumière et aux couleurs :

Il s'était émerveillé face au changement de couleurs, de lumière [...] Il n'avait jamais pu imaginer que des murs, des terrasses, des bâtisses, des rues lointaines pouvaient se transformer de cette manière. C'est comme si la ville exprimait tantôt sa joie en exhibant une lumière éclatante, un ciel clair, un espace d'une transparence absolue, tantôt sa tristesse, quand elle s'enveloppait d'une épaisse grisaille annonçant les orages [...] La mer n'était jamais la même, allant du bleu azur à une triste couleur grise quand elle se mettait en colère [...] Il y avait aussi ce moment, tôt le matin au printemps, quand le soleil se levait au-dessus de Bordj el-Kiffan, inondant la ville d'une lumière rose, presque rouge, qui le fascinait. Mais, en observant de plus près, il se rendait compte que la lumière n'était pas la même. À gauche, le pourpre du soleil virait au vert au contact du bleu de la mer. Plus proche, en affrontant le blanc des bâtiments – la couleur dominante de la ville –, il tendait au jaune, un jaune doux, qu'on avait presque envie de toucher. (Charef, 1998b, pp. 48-49)

---

<sup>1</sup> Bachdjarah (orthographe correcte) : commune du sud-est d'Alger.

Et lorsqu'il s'agit de décrire ce qu'il voit, là où Allemand se fait sommaire, Charef dresse une topographie minutieuse d'un Alger dont Kamel Rahem, mêlé malgré lui à la mort du voisin<sup>1</sup>, « n'avait plus la même vision » (1998b, p. 51), d'une ville *ambivalente* dont il avait « devant lui, deux cartes [...] L'une serait la ville du terrorisme, l'autre la ville de la pauvreté. Tous les noms, les lieux, les rues, les dates, les quartiers lui revenaient en mémoire. Ils avaient tous changé de signification ». (1998b, pp. 51-52).

Sur la première carte se retrouve, entre autres, le quartier de Belcourt, désormais réduit à « la mosquée Kaboul et ses groupes d'Afghans », alors qu'avant l'installation de la violence, il évoquait à ses yeux « l'équipe de football du CRB, le stade des Anassers et le jardin d'essai, mitoyen » (Charef, 1998b, p. 52). Il y a aussi la place du 1<sup>er</sup> Mai, longtemps assimilée à « un arrêt de bus, le siège du syndicat, un central téléphonique et, surtout, l'hôpital Mustapha », qui est devenue un lieu « de drames », à l'image de « l'assassinat du chef de la centrale syndicale et la voiture piégée contre la maison de la presse » (Charef, 1998b, p. 52).

Les quartiers périphériques de Hussein Dey et Kouba se sont, pour leur part, transformés en « un lieu de passage sans intérêt » pour le premier et en « quartier général du FIS » pour le second (Charef, 1998b, p. 52), tandis que *Badjarah* (Bachdjarah) est « aujourd'hui un quartier infréquentable, assiégé pendant des années, avec des histoires terribles d'assassinats, de règlements de comptes, d'appartements pris d'assaut et de citoyens abattus froidement chez eux aux premières lueurs du jour » (Charef, 1998b, pp. 52-53).

---

<sup>1</sup> Son fils aîné Mourad étant complice des assassins.

Le bouleversement est tel que Rahem était désormais incapable de « mettre des noms pour désigner ceux qui contrôlaient la ville ou la symbolisaient » (Charef, 1998b, p. 57). Ainsi, les artistes et les footballeurs qui, « s'ils ne détenaient pas le pouvoir, permettaient aux habitants [des quartiers dont ils étaient issus] de s'identifier à eux d'une manière ou d'une autre » (Charef, 1998b, p. 57)<sup>1</sup>, avaient cédé la place aux *imams* du FIS<sup>2</sup>, vite « balayés par une nouvelle vague, celles des terroristes » ou des « chefs de la lutte antiterroriste » (Charef, 1998b, p. 57).

Quant à la seconde carte, elle comporte, entre autres, la cité des Dunes, « un endroit hideux composé d'immenses bâtisses datant de l'époque coloniale, et devenue un des symboles les plus forts de la pauvreté et de l'entassement des gens dans les cités-dortoirs » (Charef, 1998b, p. 54). Le contraste est apporté par l'hôtel Hilton, situé juste en face :

Les Dunes et le Hilton, misère d'un côté et opulence de l'autre, n'étaient séparés que par l'autoroute, une sorte de frontière apparemment fragile. Mais une autre frontière, invisible celle-là, s'était érigée progressivement depuis des années, et elle était plus forte que les autres : celle de l'argent. Une nuit d'hôtel au Hilton représentait deux mois de salaire pour des habitants des Dunes... (Charef, 1998b, p. 56)

Autre exemple de *cohabitation*, celui du Sofitel, « implanté au Ruisseau, avec Belcourt d'un côté et le Ruisseau de l'autre, deux quartiers dits "populaires" pour éviter le qualificatif de "pauvres" », avec en guise d'« ultime symbole », l'aménagement d'une route « spécialement pour permettre aux occupants du Sofitel d'éviter ces quartiers, en accédant directement à l'autoroute » (Charef, 1998b, p. 56).

---

<sup>1</sup> L'auteur cite El Anka, El Hachemi Guerouabi, Dahmane El Harrachi, Hacène Lalmas, Ali Bencheikh, Chaâbane Merzekane, Rabah Madjer et Salah Assad.

<sup>2</sup> Ali Belhadj et Abbassi Madani entre autres.

Cependant, la frontière de l'argent, tout comme celle de la violence, s'avère aussi *incertaine*, car « il [était] difficile de parler de bidonvilles quand on connaî[ssait] les chiffres d'affaires qui y [étaient] brassés et les trafics qui y domin[aient] ! » (Charef, 1998b, p. 57). La Casbah, Bab El Oued, El Harrach ou Baraki, déjà promus par la presse en quartiers « populaires » – euphémisme permettant d'éviter de parler de quartiers pauvres ou de bidonvilles (Charef, 1998b, pp. 56-57) – rejoignaient de ce fait les *hauteurs* (le Golf, Hydra, El Biar, etc.), ou encore, sur la côte ouest d'Alger, le Club des Pins ou Moretti, « où la nomenclatura et sa périphérie s'étaient érigé un bunker interdit à la population », le tout formant un territoire instable où « l'argent et la violence [...] seuls maîtres du lieu, cohabit[ent] dans une ambiance de fièvre, se combattant parfois [et] s'alliant en d'autres circonstances » (Charef, 1998b, p. 56).

Pour en revenir à l'asynchronie qui affecte les espaces humains, Westphal affirme que celle-ci « n'est pas une vague construction de l'esprit, un postulat abstrait [...] Elle accompagne l'évolution sociale de la *cit*é » (2007, p. 226). La *rue* où vit Kamel a elle-même évolué, et ce dernier en prend soudainement conscience :

La rue, sa rue, lui était devenue complètement étrangère, hostile. Il avait l'impression de ne reconnaître personne. Mais l'avait-il jamais connue ? Il n'y venait jamais en semaine, pendant les heures de travail. Il la connaissait tôt le matin, au moment où elle se réveillait, ou en fin d'après-midi. Il n'avait aucune idée de ce qui s'y passait dans la journée, lorsqu'elle changeait de population. Il ne connaissait pas le pharmacien qui arrivait à son officine vers neuf heures et repartait à seize heures, laissant un aide s'occuper de la boutique. Il n'avait jamais vu l'intérieur de la petite gargote qui avait ouvert un peu plus haut, car elle ouvrait en fin de matinée et fermait tôt le soir, faute de clients dans ce quartier plutôt résidentiel. (Charef, 1998b, p. 39)

Celle-ci est habitée par « beaucoup de cadres, de militants, de militaires, de syndicalistes connus et de hauts responsables » (Charef, 1998b, p. 39). Entre autres riverains, nous retrouvons Hamid l'ébéniste, Rachid l'apprenti boulanger, Saïd le

chauffeur de taxi, Salah et Messaoud les commerçants, Mahmoud l'enseignant et Houari le kiosquier. L'hétérogénéité est ici sociale, et la composante des occupants de l'immeuble de Kamel en est la parfaite illustration :

Au rez-de-chaussée, la concierge, avec son mari [...] Au premier, il y avait, à gauche, Mohamed Berkane, un employé des P.T.T. Dans les cinquante ans, marié sur le tard, avec des enfants tout jeunes. A droite, un autre postier, Ali Souiyah, plus jeune, avec sa femme enseignante, et des enfants tout petits [...] Au deuxième, deux frères, les Hamdidi, occupaient chacun un appartement. Avant, ils habitaient une villa située près de Kouba [...] Au quatrième, en face de Kamel, les habitants paraissaient complètement inoffensifs, tout comme ceux du cinquième et dernier étage. Les deux appartements du cinquième étaient occupés par un professeur d'université et un directeur d'une entreprise de fabrication de meubles. (Charef, 1998b, pp. 43-44)

Pour agrémenter le tout, Salah, le vendeur de produits électroménagers, est originaire d'Oued Souf, ce qui lui vaut d'ailleurs le surnom d'« Essoufi » (Charef, 1998b, p. 13), Messaoud, l'autre commerçant, est jijélien, Houari, le « grand brun », parle avec un accent oranais (Charef, 1998b, p. 24), alors que celui de Rachid le mitron est kabyle (Charef, 1998b, p. 23), tout comme le foulard, la jupe traditionnelle et le grand nez de la voisine, « une caricature de la vieille femme kabyle présentée dans les affiches touristiques vantant la Kabylie » (Charef, 1998b, p. 41).

Si la conformité de cette *mosaïque sociale* avec la *réalité* de Charef est plausible<sup>1</sup>, celui-ci autopsiant la société algéroise à la manière du massacre d'Oued El Had dans son essai cité *supra*, il n'est pas à écarter que certaines représentations stéréotypées ne soient là que pour compléter un tableau que le commanditaire – ici

---

<sup>1</sup> Dans ce contexte, le fait qu'il existe plusieurs personnages homonymes (nous avons compté quatre Hamid, deux Salah, deux Mahmoud et deux Rachid) renforce l'aspect *autobiographique* du roman, en ce sens que les romanciers prennent d'habitude soin de ne pas donner le même nom à deux personnages « fictionnels » différents afin de ne pas induire de confusion chez le lecteur, alors que la chose est parfaitement concevable dans la réalité.

l'éditeur –, plus que l'auteur, voulait le plus *exhaustif* possible, car s'adressant à un lectorat étranger, celui français en l'occurrence, le tout dans le cadre de la littérature publiée en France pendant la décennie 1990, que certains ont qualifiée de littérature d'urgence (voir sections I.3 et V.2). Un exemple parmi d'autres, le statut du balcon comme espace féminin par excellence, par opposition au café ou à la rue, d'habitude réservés aux hommes :

Au bout de quelques mois cependant, Kamel s'était désintéressé de son balcon [...] Et puis, lui avait-on dit, les balcons sont un domaine réservé aux femmes, notamment celles qui ne sortent pas. Pour elles, tous les prétextes sont bons pour s'y installer. Les jeunes filles pour s'exhiber, faisant d'incessants aller-retour entre le balcon et l'intérieur, les plus âgées pour étendre le linge, faire ces menus travaux ménagers et, surtout, engager la conversation avec la voisine. (Charef, 1998b, pp. 49-50)

À l'inverse, d'autres stéréotypes, parce qu'*inaccessibles* au lecteur français (et de manière générale étranger), auraient davantage à voir avec le point de vue *propre* à Charef, qui, peut-on lire sur la quatrième de couverture, « vit quelque part près d'Alger ». Son personnage, Kamel Rahem, originaire de Sidi Bel Abbès, a épousé Rachida, une « Algéroise pure souche » (Charef, 1998b, p. 59). Pour taquiner son mari, cette dernière « se moquait un peu des gens de l'intérieur qui envahissaient Alger » (Charef, 1998b, p. 59), rejoignant en cela le chanteur de chaâbi Abdelmadjid Meskoud, un « Algérois nostalgique pleur[ant] une ville envahie par des gens sans tradition de vie citadine, qui avaient peu à peu tué l'âme d'Alger », vision qui ne pouvait être celle de Rahem qui « l'avait toujours regardée autrement » (Charef, 1998b, p. 51).

Au reste, le personnage principal d'*Au nom du Fils* ne pouvait s'empêcher de trouver qu'Alger était un « gros village » (Charef, 1998b, p. 108), preuve en est l'entour de la gare de Khemis Miliana, qui offrait au regard « un paysage misérable

[...] avec des maisons en tôle et des murs hideux » similaire à ce qu'on pouvait voir à Alger, « les abords des gares se ressembl[ant] partout » (Charef, 1998b, p. 143). Les pensées de Rahem peuvent difficilement être dissociées de celle de Charef, qui, non seulement n'a pas cédé aux sirènes de la Capitale et continue de résider juste à côté, dans sa Mekhatria natale, mais ne rate jamais l'occasion de vanter les bienfaits de la vie au *gourbi*<sup>1</sup>, où il se dit être bien « plus à l'aise » qu'à Alger (2019).

## V.2. Alger au-dedans

Bien que les liens entre littérature et journalisme ne soient pas nouveaux en Algérie<sup>2</sup>, la période 1988-2003, qui coïncide, en gros, avec le développement de l'écriture d'urgence, a été caractérisée par la « reconversion de nombreux journalistes dans la littérature » (Leperlier, 2018a, p. 104)<sup>3</sup>. Des trois auteurs dont les textes sont étudiés dans ce chapitre, Abed Charef et Adlène Meddi font partie de cette catégorie, en ce qu'ils menaient déjà une carrière dans la presse avant la publication de leurs premiers romans respectifs, *Miloud, l'enfant d'Algérie* (1995) et *Le Casse-tête turc* (2002)<sup>4</sup>. Également Journaliste (de formation du moins<sup>5</sup>), Azdine, de son vrai nom

---

<sup>1</sup> « Lecture, foot, jardinage, humour/chronique de la vie au gourbi », peut-on lire sur le profil Twitter de l'auteur.

<sup>2</sup> Au rang des écrivains-journalistes algériens figurent, pour les plus illustres, Jean Amrouche, Albert Camus, Kateb Yacine, Mohamed Dib, Malek Haddad et Tahar Djaout.

<sup>3</sup> La tendance ne s'est pas démentie depuis, avec l'émergence d'auteurs tels Kamel Daoud, Rachid Mokhtari, Hamid Grine, Chawki Amari, Hakim Laâlam et Akram El Kebir, et, pour ce qui est du roman policier, de Messaoud Benyoucef, Mohamed Balhi, Ahmed Gasmia, Djamel Eddine Merdaci, Mustapha Yalaoui, etc.

<sup>4</sup> Charef avait, entre autres, travaillé à L'APS et à *El Massa*, avant de prendre part à la fondation d'*El Khabar* et de *La Nation*. De son côté, Meddi venait de rejoindre *El Watan* après un passage à *L'Expression*.

<sup>5</sup> Bien que diplômé de l'institut de journalisme Bordeaux Aquitaine (IJBA) – promotion 1974 (Ces diplômés de l'IJBA et de l'IUT, 2009) –, Derradji n'a manifestement pas fait carrière dans la presse, du moins en tant que rédacteur, pour preuve l'absence du moindre article signé de son nom sur le Net. Sur la quatrième de couverture du roman, on peut lire qu'il possède, outre celui de journalisme, « plusieurs diplômes universitaires », dont un en littérature comparée, et qu'« il vit et travail [*sic*] en France », sans pour autant préciser son domaine d'activité. La mention dans le texte de l'universitaire et journaliste Robert Escarpit (Azdine, 2011, p. 79) reflète on ne peut mieux la double casquette d'Azdine, et il n'est pas impossible que le billettiste du *Monde*, professeur de littérature comparée à la

Aomar Derradji, aurait aussi bien pu être concerné par ce constat si son roman *L'Étrangleur d'Alger* (Apic, collection « Apic Noir », 2011) était paru au cours des années quatre-vingt-dix, période qui, à notre sens, coïncide avec celle de son écriture. Quelques indices vont dans le sens de cette assertion.

D'abord, le fait que l'intrigue se déroule durant le printemps 1990<sup>1</sup>, moment charnière qui précède de peu les premières élections municipales pluralistes de l'Histoire de l'Algérie indépendante remportées par le FIS. « *Hizb el-lahia* (Le parti des barbous) » n'arrête pas de gagner du terrain, les bars se transforment en bains maures (Azdine, 2011, p. 170), de jeunes filles *émancipées* sont menacées de lapidation (Azdine, 2011, p. 52), voire, pour les moins chanceuses comme l'adolescente Hania, violées et marquées au fer rouge (Azdine, 2011, p. 174). Ce n'est donc pas encore la décennie noire, et sur un plan purement évènementiel, cette période, bien qu'effervescente, a moins intéressé les romanciers algériens après l'escalade de la violence à partir de 1992, ce qui fait que la majorité des textes (policiers en tout cas) dont l'action se déroule entre 1988 et cette dernière année ont été écrits dans ce même intervalle, abstraction faite de *La part du mort* de Yasmina Khadra (2004), préquel à la série « Commissaire Llob » se situant chronologiquement en 1988<sup>2</sup>.

Cependant, quelques anachronismes – par rapport au temps diégétique – se retrouvent dans le roman, à l'exemple de l'évocation par des clients du bar de Kader

---

Faculté des lettres de Bordeaux entre 1951 et 1970 (Robert Escarpit, 2022), ait même été son enseignant (en supposant que Derradji ait commencé par suivre le cursus en littérature comparée avant d'enchaîner sur la formation de journaliste).

<sup>1</sup> « C'est le mois de mai, Alger commence à sentir les morsures des chaleurs de l'été. » (Azdine, 2011, p. 9) ; « Il y a deux années de ça, au moment des fameuses manifs manipulées, Hmimed l'avait arrêté alors qu'il tentait de forcer la portière d'une voiture. » (Azdine, 2011, p. 146). Il convient toutefois d'observer que l'horaire de la prière du Maghrib mentionnée dans le roman – 18 heures pile – (Azdine, 2011, p. 160) correspond plus au calendrier de janvier qu'à celui des mois du printemps ou de l'été.

<sup>2</sup> Nous pouvons, à la rigueur, y ajouter *Le meurtre de Sonia Zaid* de Rahima Karim (2002), dont l'intrigue se déroule en 1987.

Blidi de « la bombe atomique algérienne qui allait venger le peuple irakien [et] de la branlée que venait de prendre l'équipe nationale de football en coupe d'Afrique des nations » (Azdine, 2011, p. 131), alors que la première guerre du Golfe n'a débuté qu'en aout 1990 et que la compétition dont il est question (la CAN du Sénégal), qui a vu la sélection algérienne championne en titre se faire étriller par la Côte d'Ivoire (0-3), n'a eu lieu qu'en 1992.

Survenu cette même année, un autre évènement, de nature plus dramatique, est curieusement passé sous silence dans *L'Étrangleur d'Alger*. Lorsqu'il apprend le meurtre d'une jeune fille dans le quartier de l'Amirauté, le narrateur-personnage Mehdi Ben, commissaire à la brigade criminelle, déclare : « [C']est pour moi un lieu de calme et de sérénité. Je ne comprends pas comment on peut choisir un tel lieu pour commettre un acte aussi abject. » (Azdine, 2011, p. 81). En considérant le fait que ce même quartier a connu en février 1992 l'un des attentats qui a le plus frappé les esprits à l'époque du terrorisme balbutiant<sup>1</sup>, seule l'antériorité de l'écriture, combinée à une relecture approximative, est à même d'expliquer l'incongruité du propos.

Le côté marqué d'autres références se trouvant dans le texte évoque également, et de manière quasi exclusive, la période susmentionnée. En guise d'exemple, nous pouvons citer la voiture de Ben, une 205 GTI, modèle produit par le constructeur automobile Peugeot entre 1984 et 1994 (Peugeot 2005, 2022), plage qui peut être réduite davantage au vu du prix auquel elle a été payée, « la peau des fesses au change parallèle » selon le commissaire (Azdine, 2011, p. 26), et qui ne peut logiquement être que celui d'un véhicule neuf ou bien très récent. Nous pouvons y ajouter le mention de l'« antenne parabolique » (Azdine, 2011, p. 22), qui constituait alors une petite nouveauté, de même que l'usage des termes « tchi-tchi » (jeunesse dorée algéroise)

---

<sup>1</sup> Le bilan de l'attaque de l'Amirauté par un groupe armé a été de huit morts : sept militaires et un policier.

(Azdine, 2011, p. 52) et « Chira » (résine de cannabis) (Azdine, 2011, p. 93), *passés de mode* bien avant l'écoulement de la décennie.

L'allusion à l'homme politique algérien Mouloud Hamrouche nous semble aussi aller dans le sens de notre postulat. Commentant l'attitude exagérément déférente d'un gendarme en présence d'une dame d'un certain rang, le narrateur s'étonne : « Le lieutenant reste au garde à vous. On dirait qu'il a avalé le parapluie du ministre » (Azdine, 2011, p.108). Suit un *insert* métatextuel : « (tu vois de qui je veux parler ?) ». Il faut cependant préciser que si la mention du parapluie ne laisse pas de doute quant à l'identité de Hamrouche<sup>1</sup>, celui-ci n'a jamais été ministre, encore moins Premier ministre, mais chef de gouvernement entre septembre 1989 et juin 1991. Autrement dit, il aurait été en poste au moment de la conception du roman, ce qui pourrait justement expliquer l'autocensure (relative) que s'applique l'auteur, par retenue plus que par crainte.

D'autres renvois sont plus *datés*, comme ceux à la série américaine *Dallas* dont la diffusion au début des années quatre-vingt avait suscité un vif (et inattendu) engouement au sein de la société algérienne<sup>2</sup>. La femme du ministre de l'Intérieur est assimilée à une « reine parmi les reines du Dallas algérien » (Azdine, 2011, p. 15), alors qu'au milieu du salon d'une luxueuse demeure de Bordj El Kiffan trône « une gigantesque cheminée, imaginée style Dallas » (Azdine, 2011, p. 107). L'ironie,

---

<sup>1</sup> Ancien chef de protocole du président Boumédiène, Mouloud Hamrouche est resté dans la mémoire collective comme le « porteur de parapluie », caricature popularisée par la police politique, selon Meddi, « pour mieux faire oublier l'officier supérieur chargé d'instaurer l'idée de nation au sein des troupes et cadres de l'ANP » et « mieux le singulariser comme le "civil" qui a "créé le FIS", alors que les "vrais" militaires ont sauvé le pays des griffes de l'insurrection islamiste » (2014).

<sup>2</sup> Consulter à ce sujet l'enquête de Joëlle Stolz, « L'Algérie regarde "Dallas" », parue dans le quotidien *Le Monde* du 11 octobre 1982 ([https://www.lemonde.fr/archives/article/1982/10/11/l-algerie-regarde-dallas\\_2893250\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1982/10/11/l-algerie-regarde-dallas_2893250_1819218.html)), ainsi que la contribution de la journaliste à l'ouvrage collectif *Les nouvelles chaînes : techniques modernes de la télécommunication et le Tiers Monde, pièges et promesses* (Graduate Institute Publications, 1983), intitulée « Les algériens regardent *Dallas* » (<https://books.openedition.org/iheid/3411>).

comme nous le constatons, n'est jamais loin, et de ce point de vue, le ton de *L'Étrangleur d'Alger* rejoint celui des textes de Djamel Dib et Salim Aïssa, préfigurant le roman policier algérien réaliste (voir section I.3), et surtout celui du premier Yasmina Khadra (Commissaire Llob), *Le dingue au Bistouri* (1990), qui en deviendra l'archétype, et dont il s'inscrit dans la filiation directe, fait corroboré par bien des indices.

Outre une nette veine *san-antonionesque*<sup>1</sup>, qui, au passage, n'est pas le propre des deux romans, en ce qu'elle distingue pareillement les œuvres de Djamel Dib<sup>2</sup> et de Rabah Zeghouda, l'intrigue de *L'Étrangleur d'Alger* n'est pas sans présenter de troublantes similitudes avec celle du *Dingue au bistouri*. Il est question dans les deux cas de la traque d'un tueur en série agissant par vengeance<sup>3</sup>, et autant le commissaire

---

<sup>1</sup> Déterminée, entre autres, par une certaine truculence verbale, l'abondance de jeux de mots – parfois faciles – et une caractérisation des personnages de Mehdi Ben et de son adjoint Hamma Deb qui n'est pas sans rappeler celle de San-Antonio et Bérurier : le premier est beau – « une gueule d'acteur de cinéma, entre Sean Connery et Marcello Mastroiani [*sic*] » (Azdine, 2011, p. 20) –, élégant et séduisant, tandis que le (son) second, surnommé « Godzila » ou « Darasing », fait « 1,90m, 140kg. Un armoire » (Azdine, 2011, p. 22). Cette influence pourrait être imputée à un *effet générationnel*, car essentiellement perceptible chez des écrivains nés dans les années 40 et 50, et ayant donc grandi avec la série créée par Frédéric Dard, laquelle a « atteint sa pleine expansion en 1965, autour de sa quinzième année d'existence » (Jeannerod, 2010, p. 119). Cela dit, des romans d'auteurs de la même génération sont de facture beaucoup plus *classique* (ex. *La mort de l'entomologiste* de Mohamed Balhi, *La dernière enquête* de Daho Tabti, etc.).

<sup>2</sup> Surtout *L'Archipel du Stalag* (1989) où « les personnages s[e] [sont] débarrassés de l'auteur jugé inutile », et où « c'est l'inspecteur Antar qui devient le narrateur, comme San Antonio dans les romans de Frédéric Dard » (Benhaïmouda, 2005, p. 204).

<sup>3</sup> Selon Benhaïmouda, ce choix a été reproché à Mohamed Moulessehoul et Charaf Abdessemed (auteur de *Meurtres en sérail*) en ce sens que « ce type de déséquilibré est défini, pour la presse à sensation et par extension pour l'imaginaire collectif, comme une "spécialité" anglo-saxonne ou, au pis aller, française. L'assassinat, comme motif médiatique et romanesque, serait, ainsi dans sa virtuosité, un art étranger à l'Algérie et par extension à l'aire culturelle arabe et musulmane » (Benhaïmouda, 2005, p. 274). Se basant sur deux faits divers rapportés par la presse algérienne et marocaine en début de millénaire, l'universitaire soutient néanmoins que « les pays du Nord n'ont pas le "privilege exclusif" du crime en série et le choix du "serial killer" comme motif dans *Le dingue au bistouri*, loin d'être invraisemblable, est plausible, y compris dans le contexte de la société algérienne actuelle » (Benhaïmouda, 2005, p. 276). Nous rappellerons, à toutes fins utiles, que le pays a déjà connu des affaires impliquant – potentiellement – des tueurs en série, dont la plus célèbre est celle de *Bou-Mehrez*, l'« homme au pilon », qui aurait sévi à la fin des années soixante à Oran (cf. <https://oueldserkhane.skyrock.com/3316939622-Bou-mehrez-ou-l-homme-au-pilon.html>) – et dont la

Mehdi Ben que son pair Brahim Llob développent une relation « téléphonique »<sup>1</sup> avec celui-ci. Le DAB cible les membres de l'équipe médicale responsable de la mort de sa femme enceinte, alors que l'Étrangleur s'en prend aux camarades de lycée de sa fille assassinée. À la fin, les tueurs sont (difficilement) abattus sur les lieux mêmes de leur dernier forfait (inaccompli pour le DAB). Dernier indice et pas des moindres, hypotexte et hypertexte sont bien les seuls romans du corpus policier algérien dont les titres renvoient aux antagonistes des héros. L'influence du premier Commissaire Llob est donc prégnante, et l'on pourrait supposer qu'admirateur de celui qui ne s'appelait pas encore Yasmina Khadra, Azdine avait élaboré son roman dans la foulée de la parution du *Dingue au bistouri*.

Autre trace intertextuelle, celle des *Vigiles* (1991), dernier roman publié du vivant de Tahar Djaout<sup>2</sup>. Dans un passage de *L'Étrangleur d'Alger*, Mehdi Ben croise dans un commissariat un jeune homme qui attend la délivrance d'une attestation de résidence afin qu'il puisse renouveler son passeport. Ce dernier lui dit :

Tu vois mon frère [...] Dès que j'ai mon attestation, je vais voir un copain au service des passeports de la préfecture d'Alger, et une heure après, je repars avec le document en poche. J'achète un visa Schengen et j'embarque dans le premier vol pour ailleurs. J'ai gagné quelques devises et je compte les faire fructifier. Figure-toi que j'ai inventé un procédé de recyclage des déchets ménagers. J'ai frappé à toutes les portes, personne

---

capture *aurait* justement valu sa notoriété au commissaire Ben ! (Azdine, 2011, p. 94) –, en plus du dépeceur de Belcourt (<https://www.algerie-focus.com/le-serial-killer-de-belcourt-qui-decoupait-ses-victimes-en-morceaux/>) et de l'assassin des dames de Relizane (cf. <https://www.elwatan.com/regions/ouest/actu-ouest/relizane-le-presume-tueur-en-serie-de-trois-femmes-arrete-23-05-2021>), arrêtés respectivement en 2014 et en 2021. Dans ce même contexte, le « Tueur de trains », Sid Ahmed Rezala (1979-2000), qui a quitté l'Algérie pour la France à l'âge de 15 ans (cf. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Sid\\_Ahmed\\_Rezala](https://fr.wikipedia.org/wiki/Sid_Ahmed_Rezala)), pourrait également être assimilé à un tueur en série national.

<sup>1</sup> Téléphone fixe s'entend. L'absence de téléphone portable, accessoire de luxe durant la décennie quatre-vingt-dix, du temps du monopole de l'opérateur public Algérie Télécom, et dont l'usage ne s'est réellement démocratisé qu'à partir de 2002, année de l'octroi de la seconde licence GSM à Orascom, est également un marqueur chronologique d'importance.

<sup>2</sup> *Le dernier été de la raison* l'a été à titre posthume en 1999.

ne semble prendre au sérieux mon invention. J'ai écrit à une société espagnole, elle a aussitôt répondu... (Azdine, 2011, pp. 100-101)

Il est difficile de ne pas penser ici au personnage principal de Djaout, Mahfoud Lemdjad, et aux péripéties administratives qui émaillent ses démarches pour obtenir un passeport afin de pouvoir se rendre à la Foire de Heidelberg, en Allemagne, et présenter son métier à tisser modernisé. Cela est d'autant plus probable que tout comme le jeune du roman d'Azdine, Lemdjad est obligé de se déplacer plusieurs fois au commissariat pour obtenir le précieux sésame, le choix du lieu n'étant pas, selon nous, complètement fortuit. Nous n'en saurons cependant pas plus sur le destin de l'inventeur, la discussion avec Ben ayant été interrompue par un collègue de ce dernier, mais le clin d'œil est assez appuyé, et en poussant plus loin, nous retrouvons aussi un *moudjahid*, Hadj Menouar<sup>1</sup>, qui n'est pas sans rappeler le plus zélé des Vigiles, l'ancien combattant Menouar Ziada, sacrifié à la fin par ses pairs de Sidi-Mebrouk.

Tout semble donc converger vers une conception *globale* de *L'Étrangleur d'Alger* au cours des deux premières années de la décennie noire. Toutefois, certains marqueurs spatiotemporels viennent, non pas remettre totalement en cause notre hypothèse, mais étendre de quelques années le temps de l'écriture. Dans son échange avec le commissaire Ben, le jeune inventeur du commissariat dit vouloir « acheter » un visa Schengen pour pouvoir se rendre en Espagne, or, l'accord de Schengen n'est entré en vigueur qu'au mois de mars 1995, ce qui fait de l'espace du même nom un espace « impossible » en 90/92. La référence à la série « Urgence » (*sic*), produite en 1994 et diffusée en France (et simultanément, via satellite, en Algérie) à partir de

---

<sup>1</sup> Notons, pour boucler la boucle, que le nom de Hadj Menouar apparaît également dans *Les Agneaux du Seigneur* (1998) de Yasmina Khadra, et que le chef de Llob dans *L'Automne des Chimères* (1998) du même auteur s'appelle Monsieur Menouar.

juin 1996 (Urgences [série télévisée], 2022) va aussi dans ce sens, et confirme que l'ouvrage d'Azdine était encore sur le métier au mitan des années quatre-vingt-dix.

Ainsi, deux strates temporelles se dégagent dans le processus rédactionnel de *L'Étrangleur d'Alger*. La première se situe autour des deux premières années de la décennie, et ce en considérant la filiation intertextuelle avec les romans de Khadra et Djaout et l'absence de toute allusion à la violence terroriste. La seconde se situe, quant à elle, dans la deuxième moitié des années 90, avec comme principal repère la mention du visa Schengen et de la série « Urgences ». Cela implique forcément ce que Plane et al. appellent une « interruption chronométrique dans la production », laquelle, si elle n'est pas toujours « associée à une modification de la génération du texte ou de son contenu référentiel », peut cependant « se traduire par des phénomènes linguistiques observables » (2010, p. 24). Dans notre cas, outre les marques référentielles exposées *supra*, d'autres marques, de nature linguistique, sont également révélatrices de cette interruption chronométrique, qui, selon toute vraisemblance, est aussi spatiale.

En effet, en examinant les expressions en arabe dialectal auxquelles a fréquemment recouru Azdine, nous remarquons qu'à trois endroits, la lettre « ع » est, de façon curieuse, transcrite en « gh », un peu à la manière dont la prononcent les Français : « غَرَائِش » (gâteau traditionnel algérois) est noté « gharaïchs » (Azdine, 2011, p. 15), « مَعِيشَة » (existence) est noté « mghicha » (Azdine, 2011, p. 93) et « غَرَايَة » (littéralement « nus » : voyous en dialecte algérois) est noté « Ghiraïa » (Azdine, 2011, p. 110). Or, il aurait été plus simple, plus phonétiquement juste surtout, de faire l'impasse sur le « gh » du premier mot et de remplacer la lettre « ع » par « aï » (ou « ay ») dans le deuxième et par « a » dans le troisième, comme cela a été fait, par exemple, pour les trois fontaines de l'enfance de l'auteur (« zoudj-ayoun, aïn-taracha, aïn mezaouka » [Azdine, 2011, p. 142]), lequel, pourtant, transcrit dans le même passage « الغُرْفَة », la grande pièce se trouvant dans sa maison natale, en « la ghorfa »

(Azdine, 2011, p. 142), ce qui implique qu'il distingue bien les deux phonèmes de l'arabe « ε » et « ħ ».

Le pourquoi d'un tel choix pourrait, selon nous, s'expliquer par un changement de l'espace de la création doublé d'une ambition nouvelle, celle de se faire éditer en France, toujours dans le sillage de Commissaire Llob qui, devenu entretemps Yasmina Khadra, avait montré la voie en publiant chez Baleine, coup sur coup et avec succès, *Morituri* (1997), *L'Automne des chimères* et *Double blanc* (1998). Nous pouvons donc imaginer que l'écriture du roman a été amorcée à Alger, après un premier retour d'Azdine dans sa ville natale, puis poursuivie en France avec pour cible le lectorat français, d'où peut-être l'option d'une transcription *sur-mesure* de certains mots<sup>1</sup>.

Le retour au bercail est d'ailleurs explicitement évoqué par la voix de Mehdi Ben, à l'occasion d'une confession matinale faite à son amante Nedjma :

— ... Dis-moi, tu ne veux pas qu'on aille vivre ailleurs ? Qu'on laisse tout tomber ! On prend le premier avion ou le premier bateau pour n'importe où.

— Tu sais ma grande, il y a quelques années de sur un coup de tête, j'ai pris mes cliques et mes claques et je suis parti. Lorsque les portes de l'exil se sont refermées derrière moi et que mes yeux se sont fatigués à force d'errance, j'ai compris qu'on n'emène pas sa terre natale au bout de ses chaussures. Quand je me suis éreinté à vouloir recréer mon ici ailleurs, alors que chaque jour qui passait m'en éloignait davantage, j'ai repensé à cette phrase d'Edmond Haraucourt : « partir, c'est mourir un peu, c'est mourir à ceux que l'on aime. On laisse un peu de soi-même en toute heure et tout lieu. » Ce pays, mon Algérie, je l'ai dans mon sang, dans mes tripes et il me sera difficile de m'en départir. (Azdine, 2011, pp. 149-150)

---

<sup>1</sup> Dans la réalité, les choses ne se sont pas passées de la sorte, et le manuscrit a fini par atterrir chez Apic au tout début des années 2010 (S. Zennadi, communication personnelle, 1 novembre 2018). Un autre volume des aventures de Mehdi Ben devait suivre, mais le décès de l'auteur en 2014 a mis fin à une collaboration prometteuse (S. Zennadi, communication personnelle, 1 novembre 2018).

Quant au second départ vers la France, s'il est avéré – l'auteur y vivait à l'heure de la parution de *L'Étrangleur d'Alger* (cf. quatrième de couverture) –, il n'était peut-être pas évident de le caser dans le roman par souci de cohérence diégétique.

Quoi qu'il en soit, le rapport d'Azdine à l'espace algérois, surtout à la Casbah où il est né en 1946, est empreint d'une poignante nostalgie, laquelle traverse tout le texte. La couleur est annoncée dès la première page, où telle une madeleine de Proust, le nom d'une rue, la Rampe Vallée – actuellement Louni Arezki –, fait surgir des réminiscences de l'enfance du héros : « Je laisse errer mes souvenirs vers la rue du Chat, celle qui m'a vu naître, pour aller ensuite vers celles qui m'ont vu courir, la rue de l'Hydre, la rue du Locdor [...] Les souvenirs foisonnent. » (Azdine, 2011, p. 9). De même, la grande cour de la résidence d'un ministre n'est pas sans lui rappeler « les anciens patios des maisons de la Casbah » (Azdine, 2011, p. 13), et à Nedjma, qui lui propose de rester manger, il dit vouloir l'emmener du côté de chez lui « courir et rattraper les souvenirs entre le dédale des ruelles du centre de gravité d'Alger » (Azdine, 2011, p. 21).

« La Casbah c'est Alger et non l'inverse » (Azdine, 2011, p. 21), c'est l'espace des « *Ouleds El Bled*<sup>1</sup> » (Azdine, 2011, p. 92) et s'oppose à deux autres territoires. Le premier est celui du « nouvel Alger » (Azdine, 2011, p. 23) que s'évertuent à construire les nouveaux maîtres des lieux, ces pontes qui « *dès qu'ils [les] occupent [...] pensent qu'ils y sont pour la vie* » (Azdine, 2011, p. 32), ces « arrivistes [...] qui ont atteint le sommet d'une certaine hiérarchie grâce au B.T.S<sup>2</sup> » (Azdine, 2011, pp. 16-17). Le second correspond, de manière sommaire, à tout ce qui n'est pas Alger. L'attitude d'Azdine varie entre légère condescendance, si l'on considère la

---

<sup>1</sup> Littéralement « enfants du pays » : citoyens.

<sup>2</sup> Pour Batna/Tébessa/Souk Ahras, triangle géographique – mythique pour certains – qui serait le pourvoyeur des élites de l'Armée algérienne depuis 1962.

formulation « *la petite dactylo descendant de son Aumale<sup>1</sup> natal* » (Azdine, 2011, p. 32), et stéréotypie plus ou moins persistante, comme lorsqu'il est question de la tranquillité proverbiale de Tizi Ouzou, *la petite Suisse*, qui induit une certaine oisiveté dans les rangs des policiers locaux, ce qui fait dire à l'épouse (algéroise) du wali en place : « C'est insensé ! Il faut que des policiers viennent d'Alger pour enquêter sur une affaire qui concerne la police d'ici [...] C'est vrai que ceux d'ici sortis de la Ronda<sup>2</sup> et des Dominos, ils ne sont bons à rien. » (Azdine, 2011, p. 37), ou encore lorsqu'en guise de lieu de crime à Oran *la fêtarde*, l'auteur opte, sans surprise, pour « un parking près d'une boîte de nuit très sélect du quartier des Andalouses » (Azdine, 2011, p. 64) ! Exception peut être faire de Tipaza, la « petite ville côtière qui a su garder un admirable paysage » (Azdine, 2011, p. 128), et surtout son *algérianité* :

Ici pas de tchador persan, pas de kamis du Pakistan ni de coiffe afghane, mais de haïk m'rama, celui qui habille si bien nos femmes. Ici, pas de gandoura cintrée ni de gilet égyptien, mais des burnous filés à la laine bien de chez nous. Ici, l'Algérien ressemble à l'Algérie, une Algérie qui ne renonce pas à son passé. (Azdine, 2011, p. 141)

C'est que l'auteur est particulièrement sensible aux mutations affectant une société qui n'a plus grand-chose à voir avec celle de ses souvenirs d'enfant, une société qui, désormais, *avance voilée* :

J'ai envie de rencontrer des visages qui me connaissent, me parlent [...] des visages à découvert [...] je ne croise que des visages cachés sous des voiles ou sous un masque, mes sœurs. Des visages blafards, blêmes, terreux, crispés, fanés, flétris et ravagés, mes frères. (Azdine, 2011, p. 145)

---

<sup>1</sup> Actuellement Sour El Ghozlane, commune de la wilaya de Bouira.

<sup>2</sup> Jeu de cartes d'origine espagnole.

L'absence de visages-balises fait se brouiller l'espace et jaillir des rues anonymes, « la rue alpha [...] la rue je ne sais plus » (Azdine, 2011, p. 145). Le bouleversement concerne également des lieux qu'il ne reconnaît plus à l'image d'Hydra, qui « flirtait [désormais] avec l'odeur de la mort et du *rihan*<sup>1</sup> » (Azdine, 2011, p. 49), de la Pointe Pescade « devenu[e] une immense bouche d'égout béante » (Azdine, 2011, p. 84), de Bordj El Kiffan « transform[é] en une lignée de blockhaus censés être des maisons » (Azdine, 2011, p. 106) et du square Port-Saïd, qui s'est mué « en bas quartier de Malaisie où la prostitution des enfants n'étonne personne » (Azdine, 2011, p. 55)<sup>2</sup>.

La représentation d'Alger est, naturellement, beaucoup moins convenue que dans d'autres textes abordés, et certaines images ne peuvent émaner que d'un écrivain *du cru*. Qui d'autre, en effet, est capable d'assimiler le visage « allongé et triste » d'une femme de ministre à « la rue Didouche Mourad, le jour de l'Aïd quand tous ceux d'ailleurs rentrent chez eux » (Azdine, 2011, p. 14) ? Qui d'autre qu'un enfant de la ville est susceptible de ressentir les vibrations qui la traversent au lendemain de l'explosion d'Octobre 88 ? Vibrations acoustiques entre autres, celles du « brouhaha nasillard des haut-parleurs des trois mille mosquées d'Alger [qui] résonne à l'heure du *Fadjr* » (Azdine, 2011, p. 67) ou du « millier de haut-parleurs [qui, à 18 heures,] explosent dans un même cri [à l'attention de] ceux qui courent orienter leur tête vers un même lieu » (Azdine, 2011, p. 160), lesquelles forment le paysage sonore de ces années-là. Enfin, qui d'autre qu'un *Algérois pure souche* peut se permettre d'appeler Alger « le village<sup>3</sup> » (Azdine, 2011, p. 108), ou pousser l'irrévérence jusqu'à dépasser

---

<sup>1</sup> « Branches de laurier sauvage que l'on met dans les tombes avant d'enterrer un mort. » (Azdine, 2011, p. 49).

<sup>2</sup> Tout comme pour Paulin et la cité de Diar El Kef (voir section III.1), il nous semble qu'Azdine a quelque peu forcé le trait concernant le square Port-Saïd. Quoi que puisse en penser Benhaïmouda, cela fait un « quartier louche » de plus pour le corpus policier algérien.

<sup>3</sup> Sans pour autant le « penser » à la manière du personnage de Charef (voir section V.1).

l'éternelle dichotomie épithétique blanche/noire en introduisant « Alger la bleue » (Azdine, 2011, p. 78), ville « habillée de son merveilleux voile bleu couleur des yeux des suédoises... » (Azdine, 2011, p. 77) ?

Mais c'est, encore une fois, lorsqu'il est question de la Casbah qu'Azdine se fait le plus prolix, notamment dans ses apostrophes – en italique – à l'adresse du lecteur où, affranchi des contraintes narratives, il laisse libre cours à sa « crise de delirium Casbah » (Azdine, 2011, p. 21)<sup>1</sup>. La vieille ville est, pour reprendre Westphal, « à la fois ce qu'elle paraît et ce qu'elle a été » (2006, p. 10), et les rues de son enfance, celles du Chat, de l'Hydre et du Locdor, étant « aujourd'hui presque toutes ensevelies sous les pierres et rayées de la Casbah » (Azdine, 2011, p. 9), l'auteur (en) vient (à) se ressourcer au café de la Médersa, « un lieu mythique de [s]a jeunesse » où, « à travers les discussions qui s'échappent çà et là » (Azdine, 2011, p. 142), il arrive à les revoir et à capturer, si peu que ce soit, l'évanescence du souvenir.

Pour sa part, le café de la rue de la Marine condense tant d'Histoire(s) que « si les spécialistes de la gégène avaient pu [en] faire parler les murs [...] le chanteur *pataouète*, le chantre de la pseudo paix [Enrico Macias, NDA] serait encore à Constantine » (Azdine, 2011, p. 92). Le va-et-vient des jeunes habitants de l'avenue du 1 Novembre 1954<sup>2</sup>, observé depuis le café (plus moderne) du C.C.A.<sup>3</sup>, est l'occasion pour le narrateur-personnage de se remémorer les tournois de football tenus sous les voûtes de l'ex-CASSIDA, maintenant qu'« un hideux parking a recouvert sous une chape de béton tous [ses] souvenirs », et que « la vue que l'on avait sur l'Amirauté est remplacée par une muraille grise » (Azdine, 2011, p. 109).

---

<sup>1</sup> Les incursions répétées de l'auteur sont également un procédé typique des San-Antonio : « Sans cesse l'œuvre signée San-Antonio est lestée du poids des origines, sous forme de notations et d'apartés récurrents dans lesquels l'auteur F. Dard se détache de son pseudonyme [comprendre ici le personnage San-Antonio qui écrit les romans dont il est lui-même le héros] » (Jeannerod, 2010, p. 29).

<sup>2</sup> Située à la lisière de la Casbah. Elle fait partie de la commune du même nom.

<sup>3</sup> Casbah Club d'Alger.

Véritables lieux de mémoire, ces établissements sont autant de thermomètres sociaux, d'où la maxime de l'auteur : « Si un jour l'envie te prend de connaître la température de la nébuleuse algéroise, fais comme moi, installes-toi [sic] dans un café maure » (Azdine, 2011, p. 158). Dès lors, l'on peut aisément imaginer Derradji retiré, entre deux exils et deux thés à la menthe, au-dedans d'Alger ou plus souvent au-dedans de lui-même, laissant errer sa plume au gré des pensées, des retrouvailles et des oui-dire, et posant, petit à petit, les jalons du plus algérois des romans policiers.

### V.3. ~~Alger~~ El Harrach

Dans sa lecture « géographique » du *Parfum* de Patrick Süskind, Brosseau présente le cimetière des Innocents, qui faisait partie du quartier des Halles, comme l'« un des hauts lieux de la fétidité parisienne » (1996, p. 121). À notre tour, nous pouvons dire qu'El Harrach est, non pas l'un des hauts lieux, mais bien LE haut lieu de la fétidité algéroise, et ce en nous appuyant sur les romans étudiés précédemment.

En effet, l'ancienne circonscription de Maison-Carrée<sup>1</sup> et le fleuve qui la traverse d'un bout à l'autre sont mentionnés dans cinq des textes en question. Pour Tedj Benlazar, l'« odeur pestilentielle [sic] » de l'oued El Harrach détermine à ce point le paysage olfactif de la Capitale qu'elle constitue à chaque fois une « preuve » du retour du héros de Paulin à Alger (Paulin, 2018, p. 145). Le « relent putride » est omniprésent, de la baie d'Alger où se jette le « fleuve puant » (Paulin, 2018, p. 156) jusqu'à Réghaïa, à l'extrême est de la ville, où « on sent encore l'odeur de l'oued El Harrach. El Harrach, la malédiction d'Alger » (Paulin, 2018, p. 190).

---

<sup>1</sup> Toponyme donné par les Français « par référence au bordj turc qui s'y trouvait sur une rive du fleuve et qui s'appelait Bordj al Qantara, forteresse du pont, ou bordj al Agha, forteresse de l'agha, et construit en 1724 » (Aït Larba, 2008). Le nom El Harrach, quant à lui, tire son origine de l'arabe « êirâsh », pluriel de « aêrash », ici « lieu boisé, lieu avec végétation touffue » (Aït Larba, 2008).

Pour sa part, Simon confère un caractère immuable à la décharge d'El Harrach, qu'elle partagerait avec le chantier du métro d'Alger<sup>1</sup> et le commissariat de l'ex-rue Cavaignac (1998, p. 107). L'auteure va même jusqu'à insuffler une dimension mythique à la puanteur des lieux : « Il paraît qu'à l'époque coloniale, l'oued El Harrach sentait déjà mauvais. » (Simon, 1998, p. 12), chose que ne dément pas Attia, dont le personnage, Maurice Choukroun, « le plus vieil inspecteur de Bâb-el-Oued [en 1962] » (2006, p. 13), doit justement sa carrière à cette odeur, alors bien présente :

J'aurais dû écouter mon père, apprendre le métier de bijoutier avec lui et reprendre sa boutique à Maison-Carrée [...] Mais voilà, je supporte pas l'odeur de l'Harrach [...] Surtout l'été, quand elle est sèche et qu'on dirait un égout à ciel ouvert. (Attia, 2006, p. 46)

Plus loin, l'inspecteur persiste et signe : « ... l'Harrach, la rivière qui pue la merde dès qu'il fait chaud et que toutes les pourritures apparaissent au fur et à mesure que le niveau baisse. Une infection. » (Attia, 2006, p. 79).

Le pourtant pointilleux Charef expédie l'affaire en quelques mots, sans toutefois limiter le quartier, comme l'a fait Simon, aux effluves qui s'en dégagent<sup>2</sup> : « El-Harrach, c'était son oued, avec son odeur insupportable et son marché hebdomadaire où l'on trouvait toujours de tout, mais à des prix faramineux, lorsque la pénurie s'était généralisée dans le pays. » (Charef, 1998b, p. 53). Il n'omet pas de rappeler, au passage, qu'« une station d'épuration devait être construite en amont [...] »

---

<sup>1</sup> Sur ce point, le temps a cependant fini par lui donner tort.

<sup>2</sup> « C'est à l'odeur qu'on reconnaît le quartier d'El Harrach. Le taxieur eut beau fermer sa vitre, la puanteur de la décharge qui borde la cité était si forte, que toute la voiture en fut aussitôt imprégnée. » (Simon, 1998, p. 11).

pour rendre le littoral fréquentable, car l'oued se déversait à deux kilomètres à peine du Hilton » (Charef, 1998b, p. 54).

Begag se contente, lui, d'une allusion furtive à l'oued : « ... un jour, cet enculé d'Osmane il va nous flinguer un par un et il va nous balancer dans le fleuve qui pue... » (2000a, p. 66). De son côté, Keller évoque à peine le quartier : « ... Maison Carrée, que les autochtones appelaient El Harrach... » (Keller, 2019, p. 390). Enfin, El Harrach n'apparaît nulle part dans les romans d'Allemand et d'Azdine, et nous pouvons, en spéculant, mettre cette absence sur le compte de la restriction du champ des déplacements du personnage principal, Jean Mercier, et de l'aridité sensorielle qui caractérise *Un crime en Algérie*, ainsi que du parti-pris *Casbah-centriste* (et aussi *Algéro-Centriste* – en référence à Alger-Centre ! –) de *L'Étrangleur d'Alger*.

Authentique *harrachi*, Adlène Meddi avait-il quelque chose de différent à dire de son quartier dans *1994*, son troisième roman policier publié en 2017 chez Barzakh<sup>1</sup> ? Assurément, oui. Déjà, même si l'intrigue se déroule en grande partie à El Harrach – à trois époques distinctes : 2004, 1994 et 1962<sup>2</sup> –, l'odeur qui y flotte n'est pas celle de l'oued, mais celle de la mort, qui se fait tantôt « odeur de poudre et de cadavres tout autour de lui dans la nuit d'Alger-Est » (Meddi, 2017, p. 40), tantôt odeur d'explosion mêlant métal, plastique et chair brûlée (Meddi, 2017, p. 219).

Cependant, si les eaux du fleuve sont inodores, elles n'en sont pas moins polluées : Meddi évoque l'oued de son enfance glissant « tel un gigantesque crocodile noir, charriant les immondices sur son lit vaseux, collectant sans hésitation les rejets

---

<sup>1</sup> Réédité l'année d'après chez Rivages dans la collection « Rivages Noir ».

<sup>2</sup> Ces allers-retours entre passé et présent ont, semble-t-il, joué un tour à l'auteur dont le personnage Sidali cherche, en 2004, une adresse sur Google Map (Meddi, 2017, p. 97), alors que le service de cartographie n'a été lancé qu'en février 2005, avec, dans un premier temps, une couverture limitée à l'Amérique du Nord ! (Google Maps, 2022).

L'endroit était si peu familier à Sidali qu'il avait dû le chercher la veille sur Google Map, baladant le curseur de la souris autour de l'image floue de constructions grises à l'intérieur de l'enceinte de la cité militaire où habitait encore la mère d'Amin.

toxiques des zones industrielles d'Oued Smar, de Gué de Constantine et de Baba Ali » (2017, p. 83), « l'oued et ses marécages fatals, ses moustiques et ses crues [...] continuant à décimer les habitants d'El-Harrach des décennies durant », et pouvant même, à l'en croire une blague locale, « englouti[r] des sous-marins nucléaires » (Meddi, 2017, p. 84). L'auteur n'ambitionne donc pas autant de briser que de dénoncer un stéréotype perpétué par la littérature, et l'occultation de la dimension olfactive de l'oued répond, à nos yeux, à une tentative de dépasser un discours *hégémonique* sur celui-ci, et par extension, sur El Harrach et les quartiers de la périphérie algéroise. Il s'agit, tout bien considéré, d'une prise de position « autochtone » tout à fait assumée, laquelle est à la base même du projet d'écriture de *1994*.

Dans les deux précédents romans « algérois » de Meddi, *Le Casse-tête turc* (Barzakh, coll. « Noir Barzakh », 2002) et *La Prière du Maure* (Barzakh, 2008), la ville périphérique est, en effet, quasi absente. L'action du premier se déroule entièrement intra-muros, dans ce centre de la Capitale où chaque fin de journée est marquée par le chassé-croisé des « retardataires qui pressent le pas vers la gare d'Agha bien que le dernier train vers la banlieue ne parte que vers dix-huit heures trente ou dix-neuf heures » et des « “autochtones” qui traînent savates, mocassins, Nike et désinvolture » (Meddi, 2002, p. 49). Il en est pareillement pour le second, où El Harrach est évoquée de loin en loin. C'est une « *paisible agglomération construite à la fin du XIXe siècle autour de la prison dite des Quatre Hectares* » (Meddi, 2008, p. 29) pour le narrateur, et une « sale ville de bandits, de dealers et de barbus » (Meddi, 2008, p. 20) pour un policier natif bien aigri. Toutefois, plus que dans *Le Casse-tête turc*, la part belle est faite dans *La Prière du Maure* à la description de l'Alger post-

décennie noire tel que *redécouvert* par l'auteur après deux années passées outre-Méditerranée<sup>1</sup> :

Quand j'avais écrit *La prière du Maure*, je venais de rentrer de France et la ville d'Alger m'avait beaucoup manqué [...] j'ai passé tout mon temps dans les rues, je passais mes nuits dehors. Je marchais et je prenais des photos : des rues, des cabarets, des bars. Je suis amoureux de la nuit algéroise [...] J'aime ce côté d'Alger et j'en avais parlé dans *La prière du Maure*. J'avais parlé d'Alger la nuit, d'Alger sous la pluie, dans la brume et l'humidité et non pas d'Alger la blanche, l'ensoleillée, la marine, d'Alger en été. Mais les lecteurs avaient quand même vu cet aspect-là dans le roman. Il y a un problème de l'image de la ville dans la littérature algérienne... (Badis, 2018, p. 32)

Meddi s'était donc déjà inscrit, à cette époque, dans un processus de déconstruction des stéréotypes littéraires liés à la capitale algérienne, principalement ce côté solaire, méditerranéen, « exotique » pour ainsi dire, lequel ne fait pas autant la beauté de la ville que « sa folie et ses contradictions », et c'est animé de la même volonté qu'il a choisi, pour *1994*, de « sortir du centre-ville [afin de] montrer qu'il n'y a pas Un Alger, mais des *Algers* » (Badis, 2018, p. 33).

Au-delà du fait qu'El Harrach soit son quartier natal, cette option obéit à un constat que l'auteur a formulé en ces termes : « C'est des sagas que j'ai voulu reprendre aussi parce que j'avais senti qu'El Harrach était aussi bien à la périphérie d'Alger qu'à la périphérie même du récit autour de nous » (Radio M, 2018). L'étiquette de « ville à problème » qui colle à El Harrach, ce côté « un peu voyou et marginal » (Radio M, 2018), qui a suscité l'intérêt de Meddi, s'accorde également avec le polar : « Je voulais ancrer [le récit] surtout, parce que c'est un peu la tradition du roman noir, dans un certain territoire périphérique qu'on ne voit pas mais qui est

---

<sup>1</sup> Après sa licence de journalisme, Meddi a suivi des études en sociologie des médias à Marseille en 2002-2003 (« Adlene Meddi », s. d.).

là. » (Radio M, 2018)<sup>1</sup>. Il s’agissait donc pour Meddi d’offrir de la visibilité à El Harrach, de « donner une alternative au récit dominant qui affirme que l’Algérien était soit en ville, soit dans la montagne » (Badis, 2018, p. 33), alors que « la réalité [était] tout autre, la majorité était entre les deux : en banlieue » (Badis, 2018, pp. 33-34).

La *ville banlieusarde* est, ainsi, un tiers espace qui, pour citer Westphal, « permet à la parole minoritaire de s’exprimer au même titre que le discours dominant » (2007, pp. 116-117). Le concept d’entre-deux, de « zone grise », se rencontre d’ailleurs souvent chez Meddi, comme dans le croisement entre autochtones et banlieusards cité *supra*, ou encore la rotation qui, quotidiennement entre chien et loup, s’opère entre le peuple du jour et celui de la nuit, et que décrit l’auteur dans une chronique publiée dans le recueil *Jours tranquilles à Alger* :

C’est pour moi un moment magique, à quelque vingt minutes du coucher du soleil, d’errer dans Alger-centre. Le peuple de la nuit, abimé par l’humidité portuaire, l’alcool et le désespoir, croise le peuple du jour qui presse le pas vers chez lui, à l’abri des murs qui le protège de la nuit et de ses fantômes algérois. C’est un moment « barzakh »<sup>2</sup>, qui définit la séparation entre l’eau salée et l’eau douce aux embouchures des fleuves, ou

---

<sup>1</sup> Pour rester dans le genre romanesque, la dimension dystopique du titre *1994*, lequel évoque le *1984* de George Orwell, n’est pas assumée par Meddi : « Il est vrai que le titre peut, à première vue, désarçonner, mais je voulais en fait inscrire le texte dans du “vécu” et non dans une dystopie comme “1984” ou même “2084” de Boualem Sansal [...] Je voulais frapper les imaginaires à partir de cette première approche physique du livre, son titre et cette photo de couverture [...] Je voulais aussi rester dans la tradition du roman noir où l’on cherche toujours à étonner, à surprendre avec des titres originaux, peu ordinaires. » (Azzouz, 2017, p. 17). Cela dit, la remémoration par Amin de sa période d’instruction à l’académie interarmes de Cherchell – par laquelle est passé l’auteur au début des années 2000 (Radio M, 2018) –, où il est question de « jeunes recrues, qui n’avaient pas le droit de poser de questions, de parler, de réfléchir » (Meddi, 2017, p. 74), de leur identité propre qu’on voulait gommer et remplacer par une « nouvelle identité, inhumaine à leurs yeux » (Meddi, 2017, p. 75) et d’une « police interne secrète et hargneuse, implacable et souterraine » (Meddi, 2017, pp. 75-76), qui « décid[ait] de la vie et de la mort de chaque militaire en activité » (Meddi, 2017, p. 75), n’est pas sans rappeler l’ambiance particulière du roman d’Orwell.

<sup>2</sup> Isthme. Bande de terre étroite, située entre deux mers et réunissant deux terres (Larousse s. d. -j). Barzakh est aussi, pour rappel, le nom de l’éditeur algérien de Meddi.

encore la limite des mondes physique et spirituel, mais aussi l'état intermédiaire entre la mort et la résurrection. (Meddi, 2013/2016, Barzakh)<sup>1</sup>

Pour en revenir à El Harrach, lors même que le quartier représente l'un des *Algers* auxquels fait allusion Meddi, il n'en reste pas moins que celui-ci est loin d'être une aire uniforme. Pour paraphraser l'écrivain, il n'y a pas un El Harrach mais des *El Harrachs*.

La localité suburbaine est à la fois le lieu de naissance du surpuissant général-major STRUCTURE, « Le Dieu du pays » (Meddi, 2008, p. 29), et de l'insignifiant receveur de bus Amine, recherché par le commissaire Djoudet Malakout (Meddi, 2008, p. 86), et sa partie nord-est, en même temps, un « endroit calme, habité par des cadres qui, en 1990, ont élu un maire laïc » et un « fief [des] barbus » (Meddi, 2017, p. 216). C'est son caractère contrasté qui vaut à El Harrach l'inimitié du « faux centre qu'est Alger » (Meddi, 2017, p. 84) :

... cette ville [est] détestée parce que [...] *ici* les barbus tenaces et les tout premiers communistes torturés par Boumediene en 1965, *ici* [...] les putes et les premières femmes juges [...] *ici* les bars, les bagarres et les mosquées contestataires [...] *ici* la briqueterie paternaliste d'Altairac et ses ouvriers aussi alcooliques que nationalistes... (Meddi, 2017, p. 85)

Cela étant, tout périphérique qu'il soit, El Harrach n'en constitue pas moins un centre – Boumati – disposant à son tour d'une « banlieue de banlieue [...] périphérie de la périphérie se décupl[ant] en autant de bourgs et d'espaces non aménagés »

---

<sup>1</sup> Remarquons que dans le même recueil, une chronique de Mélanie Matarese (Madame Meddi à la ville) est titrée « Zone grise », en référence au « territoire imaginaire ni tout à fait dans, ni tout à fait en dehors de la loi, que seule l'ingénierie du système algérien sait rendre réel le jour où il vous rappelle à l'ordre » (Matarese, 2015/2016, Zone grise).

(Meddi, 2017, p. 84). Il s'agit de « Beaulieu et Oued Smar ou encore, à l'autre extrémité, vers la rive droite, un essaim de populations et de cités-dortoirs, de PLM à La Montagne, s'agrippant à un cadastre qui n'a jamais existé » (Meddi, 2017, p. 84). Justement, ce besoin de cadastrer, de cartographier son quartier est, pour l'auteur, une réaction à la représentation de l'espace dans la littérature algérienne et maghrébine : « On a un gros problème avec le territoire. On ne sent pas qu'il nous appartient, parce qu'il nous a été dérobé et qu'on l'a récupéré mais qu'il nous a ensuite été imposé par les nouveaux dirigeants à l'Indépendance. » (Badis, 2018, pp. 34-35). Dès lors, il était question de « recréer la ville, le territoire, par la langue, un territoire particulier, dessiné avec précision, à l'opposé de ce qu'on lit ici et là sur les régions sensibles desquelles on se sent isolé » (Badis, 2018, p. 35).

Territoire hétérogène, composite, El Harrach est aussi richement stratifié. Cependant que Simon a remonté le cours du temps jusqu'à la période coloniale, Meddi est allé plus en amont, au début de celle-ci, en rappelant qu'avant de « [continuer] à décimer les habitants d'El-Harrach des décennies durant », le fleuve « tua tant de soldats français des premières années de la conquête » (2017, p. 84), ces mêmes années qui virent se répandre le « sang de la tribu des Ouffia, massacrée à l'est d'El-Harrach sur dénonciation d'un cheikh traître », puis, encore plus loin, en évoquant les « forts turcs » et les « origines caravanières » d'El Harrach, « strates d'une histoire éparpillée en lambeaux dans la mémoire de ses habitants si attachés à la réputation rebelle de [s]es pierres périphériques », ainsi que l'expédition menée, en 1541, par Charles Quint dont l'armée s'était repliée non loin de là, « sur la plage Mazzella en contrebas de Lavigerie » (2017, p. 83).

L'histoire d'El Harrach se confond avec celle des ancêtres de Meddi, qui y sont nés au début du XX<sup>e</sup> siècle. C'est l'odyssée de « tous ceux qui sont partis de Tablat et de Medea, ceux qu'on a expropriés de leurs terres sur les hauteurs de Benchicao, toutes ces tribus qui ont vécu la pauvreté et les famines » (Badis, 2018, p. 33), saga

que l'auteur relate par la voix d'Amin, l'un des deux personnages, avec Sidali, qui présente certaines similitudes biographiques avec l'auteur :

Ce qu'il n'avait dit ni à la DSCA ni au docteur, c'est que ses ancêtres anonymes étaient venus de l'ouest, de Tlemcen [...] Ils étaient venus là en fin de compte, vers Médéa, avant que les Français ne les déportent par la misère et la pierre sèche vers la banlieue d'Alger, vers le prolétariat d'une usine de briques et le bidonville d'El-Merdja, à El-Harrach, à l'est d'Alger et au sud de tout [...] les terres de Médéa perdues, spoliées, l'humiliation criminelle et systématique, les fins de mois difficiles, les rats et les flics, le bidonville humide et assassin, les bébés qui crèvent, la sous-humanité qui se révolte, et les écoles de guerre ouvertes aux enfants du peuple... (Meddi, 2017, pp. 78-79)

Revenir sur l'histoire familiale est donc pour Meddi un moyen d'affirmer une identité singulière face à l'Autre *multiple*. Il s'agit aussi d'une manière de porter la parole d'une marge spatiale ni rurale ni urbaine, de lieux « anti-urbains » selon la formulation d'Horvath (2007)<sup>1</sup>, et partant, de promouvoir une présence périurbaine bien souvent occultée, que ce soit dans le discours officiel ou celui littéraire.

Au-delà, l'image de la banlieue dans *1994* est, au contraire de ce qu'on pourrait rencontrer dans d'autres romans policiers algériens, loin d'être caricaturale, et dessine un paysage nouveau dans le corpus. La ville d'El Harrach « ne dépend d'aucun centre, car elle tourne autour d'elle-même » (Meddi, 2017, p. 83), et au « centre », le *pôle de décision* n'est même plus *Les Tagarins*<sup>2</sup>, mais le yacht du binôme STRUCTURE-SANCTUAIRE, chefs des « Services », amarré au large de la baie d'Alger. En d'autres

---

<sup>1</sup> La chercheuse qualifie d'anti-urbains les décors qui « tout en étant situés dans les métropoles contemporaines [...] s'opposent aux lieux centraux et réels », soit « les périphéries et les lieux mythiques » (Horvath, 2007, p. 43).

<sup>2</sup> Métonyme du ministère algérien de la Défense qui se trouve dans le quartier des Tagarins (Casbah).

mots, la périphérie n'est plus périphérie, mais centre elle-même, et le centre n'est plus que périphérie.

En cela, *1994*, parce qu'il renonce aux mythes du polar à l'avantage de représentations résultant d'une observation objective – ou subjective, question de point de vue ! – de la ville, tend davantage vers le roman urbain tel que le conçoit Blanc, et rejoint également la définition qu'en donne Horvath, pour qui l'objectif de celui-ci est de « livrer une description très précise de la vie quotidienne ordinaire dans un cadre urbain, s'intéressant autant aux destins individuels qu'à l'actualité politique, sociale et culturelle de l'époque contemporaine » (2007, p. 245), ce qui en fait le roman par excellence de la ville de la surmodernité.

## CONCLUSION

*« Ferme les yeux et le noir des caractères va faire apparaître les lumières de la ville. » (Peter Handke. Le Chinois de la douleur)*

### *Methodologie*

Pour mener à bien cette lecture géocritique, nous avons débuté par un rappel de la place de la ville dans la littérature policière, notamment dans le roman noir, ainsi que par une mise en relief de l'approche de Bertrand Westphal, avant d'aborder l'analyse textuelle proprement dite, laquelle était structurée en trois chapitres (*Extranéité, Familiarité et Intimité*), et tournait autour de trois axes : l'influence de la distance entre l'auteur et l'espace regardé sur la représentation de celui-ci, la dimension intertextuelle des œuvres étudiées et la manière dont les stéréotypes s'y manifestent.

D'abord, nous pouvons avancer que l'option de retenir des auteurs n'ayant pas eu une connaissance antérieure de l'espace diégétique (Frédéric Paulin et Stéphane Keller), en infraction avec les préceptes westphaliens, s'est avéré intéressante, en ce sens qu'elle nous a permis de constater que l'absence de perception directe a été compensée, autant que faire se peut, par le recours à divers procédés intertextuels, ce qui nous a fourni des pistes de réflexion supplémentaires et contribué à enrichir notre travail.

En outre, la méthode géocritique s'est révélé grandement *opérationnelle*, de par ses outils et les multiples influences qui l'irriguent, mais aussi grâce à sa grande flexibilité – il ne s'agit pas d'une grille figée – et à sa capacité à s'articuler à d'autres théories, comme dans les sections IV.1 et V.2 où l'étude de l'espace de l'intrigue comme celui de la création a permis, dans une perspective tour à tour *générique* et *génétique*, de mettre en évidence la dimension hybride du *Passeport* et de reconstituer partiellement l'histoire de l'élaboration de *L'Étrangleur d'Alger*.

Enfin, nous estimons avec Collot que le préfixe *géo*, loin de s'opposer à son anagramme *égo*, s'en accommode même plutôt bien. Pour preuve, nous n'aurions pu pousser aussi loin notre étude sans abondamment faire appel aux données relatives à

la vie et au parcours de chacun des auteurs, ce qui, bien des fois, a éclairé notre réflexion d'un jour nouveau.

### *Corpus*

Chemin faisant, nous nous sommes rendu compte que la question de la conformité des représentations d'Alger aux canons du genre policier venait souvent doubler, voire parasiter notre analyse. En effet, bien qu'assimilé au départ à une étude architextuelle et placé par nous sous la bannière de l'intertextualité – ce qui est *conceptuellement* juste –, cet examen s'est avéré difficile à mettre en pratique, faute d'*espace* surtout, car une telle entreprise méritait d'être développée dans un travail à part. Il fallait donc à tout moment se souvenir qu'il ne s'agissait pas autant de scruter l'image d'Alger dans le roman policier que d'une géocritique de la ville s'appuyant sur un corpus qui se trouve, *par notre volonté*, appartenir au genre policier. La nuance est mince mais existe bien. Bien sûr, ce constat ne nous a pas empêché de convoquer les lieux archétypaux dégagés par Blanc et Benhaïmouda à chaque fois que cela nous a semblé pertinent.

Il convient de signaler, au passage, que l'aridité descriptive (théorique) du polar<sup>1</sup> n'a, en aucune façon, constitué un obstacle à notre analyse : le regard géocritique se passe aisément des longs passages descriptifs, et peut être interpellé par une évocation fugace, voire parfois par la simple mention d'un toponyme.

Un autre constat s'impose : le corpus policier algérien s'est beaucoup agrandi et mérite une étude réactualisée qui prendrait en compte son développement et ses caractéristiques. Pour précision, la dernière entreprise de ce type, la thèse de Benhaïmouda en l'occurrence, remonté déjà à une vingtaine d'années.

---

<sup>1</sup> En accord avec la 16<sup>e</sup> règle du roman policier de S.S. Van Dine : « Il ne doit pas y avoir, dans le roman policier, de longs passages descriptifs... » (2006, p. 60). Pour précision, lesdites règles, au nombre de vingt, ont été édictées par l'écrivain américain en 1928.

### *Sujet*

« Aucune ville ne se déploie dans la pure actualité. L'espace est un feuilleté qui réactive des couches de passé à mesure qu'il se dévoile » (Westphal, 2006, p. 9). Alger repose sur de multiples strates, la Casbah en particulier, *lieu de mémoire* dont les natifs, Attia et Azdine, restituent toute l'épaisseur historique. C'est le noyau, l'Alger d'avant les invasions et les occupations pour le premier, le centre de gravité, *Alger et non l'inverse* pour le second.

La vieille ville est à peine esquissée par Allemand, pour qui c'est une citadelle impénétrable, et n'apparaît que brièvement chez Simon, qui a localisé l'action d'un des chapitres de son roman dans un hammam de sa partie basse. La connaissance de la Casbah par les deux auteurs, bien que familiers de l'espace algérois, n'a pu être que fragmentaire, au regard du contexte particulier de leur séjour en Algérie, l'immédiat après-guerre et le début de la décennie noire.

Paradoxalement, la Casbah du *voyageur immobile* Paulin possède un *relief* plus marqué. Elle est polychrone, polytopique et se présente comme un espace multiple où coexistent des rythmes dissonants, cela même si sa représentation résulte uniquement, du moins en majorité, d'un processus intertextuel. Ainsi, « il n'est plus dit [...] que le monde de ciment, de béton ou d'acier soit plus "vrai" que le monde de papier » (Westphal, 2007, p. 13). Cela se vérifie aussi avec Keller, qui s'est inspiré de quelques photographies d'époque pour dépeindre un Alger des années 56-57 *authentique*, ainsi que du film de Gillo Pontecorvo, *La Bataille d'Alger*, pour tisser l'arrière-plan *historique* de son roman.

Le lien avec la grande Histoire est autrement plus étroit dans *Alger la Noire*. En plus de faire partie d'une trilogie *mémoriellement* connectée – à l'instar de celle de Paulin –, le texte d'Attia ressort à l'*Histoire secrète* en ce qu'il révèle l'envers du décor d'événements marquants comme la Fusillade du 26 mars 1962. L'Histoire plus

récente s'invite aussi dans les romans de Charef et de Meddi. Pour l'un, c'est un *instantané* d'Histoire pris sur le vif, pour l'autre, une réminiscence d'un passé proche.

Alger, c'est aussi la *ville européenne*, qui, selon Allemand, s'identifie à ses concepteurs, avec ses squares provinciaux et ses immeubles baroques. La dichotomie vieille ville/ville européenne apparaît naturellement dans les œuvres liés à la période coloniale, surtout chez Attia, qui a vécu enfant à Bab El Oued, *ghetto cosmopolite* – européen s'entend –, bastion de l'OAS en guerre ouverte aussi bien contre les grands propriétaires que contre les *Arabes* miséreux qui s'y risquent.

La Capitale est polychrome. Elle est évidemment blanche, se fait parfois noire comme pour Attia, et se présente même voilée de bleu chez Azdine. Elle est olfactive et gustative, surtout chez Simon, où odeurs, parfums et saveurs sont partout et composent un paysage hyperesthésique. *L'odeur du pays* est également présente chez Attia, et prend place parmi les racines, les amis et les temples du souvenir.

Si le *noir* du polar façonne une autre partition de l'Alger des romans à l'intrigue plus actuelle, celle opposant les hauteurs de la ville aux quartiers des bas-fonds, et que nous retrouvons chez Simon, celui de la décennie quatre-vingt-dix, dessine, pour reprendre les mots de Naudillon, « une nouvelle cartographie sanglante » (2002, p. 31). Pour Charef, ce sont aussi bien les quartiers du centre-ville, à l'image de Belcourt et de la place du 1<sup>er</sup> Mai, que ceux périphériques (Kouba, Hussein Dey, etc.), qui sont devenus synonymes de violence, de mort. Il en est de même pour Azdine, pour qui l'espace nouveau de la ville se brouille à telle enseigne qu'il devient incapable de mettre un nom sur les rues.

Le genre policier veut aussi que la relation entre fiction et réel relève majoritairement du consensus homotopique. La compossibilité n'est cependant pas toujours au rendez-vous : Begag surimprime une boutique de cordonnier arménien, *probablement lyonnaise*, sur l'espace algérois, alors qu'Allemand en fait de même (ou pas !) pour une clinique congolaise. De leur côté, Paulin et Azdine attribuent une

qualité « impossible », aux yeux de Benhaïmouda, à Diar El Kef et au square Port-Saïd, respectivement *caricaturés* en zone dangereuse d'Amérique latine et en quartier chaud de Kuala Lumpur.

El Harrach version Meddi se veut, quant à lui, plus fidèle à la réalité. La ville banlieusarde, réduite par certains des auteurs du corpus, au mieux, à l'image d'un quartier déshérité, au pire, à son oued malodorant, est (re-)présentée par le natif dans toute sa verticalité et dans toute son hétérogénéité. La ville périphérique est un tiers espace, mais n'en est pas moins un centre tournant autour de lui-même.

Les stéréotypes que tente de déconstruire l'auteur n'affectent pas qu'El Harrach. Ils sont, comme attendu, présents dans les œuvres des auteurs français, où ils se manifestent sous la forme de représentations toutes faites de l'Autre (ethnotypes), particulièrement chez Allemand, ou alors prennent l'apparence de clichés (linguistiques) comme dans *La guerre est une ruse*. Leur présence de ceux-ci est, de manière générale, proportionnelle à l'éloignement de l'espace algérois. Nous retrouvons aussi dans le roman du *citadin* Azdine quelques stéréotypes *provinciaux*, à l'exemple de l'oisiveté supposée des policiers de Tizi Ouzou, havre de paix dans une période bien trouble, et aussi de l'étiquette de ville en perpétuelle fête qui colle tant à Oran.

Voilà, à notre sens, ce à quoi pourrait ressembler une balade géocritique à Alger. Balade au gré de quelques textes policiers, qui, tout en nous offrant la possibilité d'éprouver l'applicabilité d'une méthode d'analyse littéraire relativement récente, nous a permis de poser un regard neuf sur la ville.

Toute étude étant fragmentaire, de surcroît lorsqu'elle s'inscrit dans une perspective à tout le moins *luxuriante*, et tout espace, géographique ou textuel, étant inépuisable, une géocritique d'Alger restera toujours à faire. D'autres études suivront, les foyers se multiplieront et en feront, petit à petit, ressortir toutes les virtualités cachées. Tel est notre modeste souhait.

## LISTE DES RÉFÉRENCES

- Adlene Meddi. (s. d.). Fellowship.unaoc. Consulté le 2 juin 2022 sur <https://fellowship.unaoc.org/fellows/adlene-meddi/>
- Aït Larba, S. (2008, 27 février). La toponymie actuelle de la Kabylie. *La Dépêche de Kabylie*. <https://www.depechedekabylie.com/evenement/52214-la-toponymie-actuelle-de-la-kabylie/>
- Algeria-Watch. (2009, 13 décembre). *Interview exclusive d'Amid Lartane, l'auteur du roman à clés « L'Envol du Faucon vert »*. Consulté le 23 janvier 2020 sur <https://algeria-watch.org/?p=45405>
- Algérie presse service. (2019, 29 mai). Patrimoine national immatériel : le créponné « made in Oran » en voie de classement. *El Watan*. <https://www.elwatan.com/pages-hebdo/magazine/patrimoine-national-immateriel-le-creponne-made-in-oran-en-voie-de-classement-29-05-2019>
- Allemand, A. (2001). *Un crime en Algérie*, coll. « coll. « Rivages Noir ». Rivages.
- Ammour, S. (2011, 26 septembre). *Des nouveautés pour tous les goûts aux éditions Apic*. Djazaïress. Consulté le 6 juillet 2020 sur <https://www.djazairress.com/fr/latribune/57876>
- Amossy, R. & Herschberg Pierrot, A. (2011). *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société* (3<sup>e</sup> éd.), coll. « 128 ». Nathan Université.
- Amrane, D. (1991). *Les femmes algériennes dans la guerre*, coll. « Hors collection ». Plon.
- André Allemand. (2022, 17 avril). Dans Wikipédia. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9\\_Allemand](https://fr.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9_Allemand)
- André Allemand (s. d.). Bibliopoche. Consulté le 20 septembre 2021 sur <https://www.bibliopoche.com/ecrivain/Allemand-Andre/11642.html>
- Antonoli, M. (2009). Gilles Deleuze et Félix Guattari : pour une géophilosophie. Dans T. Paquot & C. Younès (Dir.), *Le territoire des philosophes : lieu et espace dans la pensée du XX<sup>e</sup> siècle* (pp. 117-137). La Découverte.

- Armenian Diaspora Communities [Communautés de la diaspora arménienne]. (s. d.). Diaspora. Consulté le 15 mai 2022 sur <http://diaspora.gov.am/en/diasporas#>
- Attia, M. (2006). *Alger la noire*, coll. « Babel Noir ». Actes Sud.
- Aubert, N. (2006). L'individu hypermoderne et ses pathologies. *L'information psychiatrique*, 82, 605-610. <https://doi.org/10.3917/inpsy.8207.0605>
- Azdine. (2011). *L'Étrangleur d'Alger*, coll. « Apic Noir ». Apic.
- Azzouz, N. (2017, 21 décembre). Adlène Meddi : « Dénuder les faits et les acteurs... ». *Reporters*. 17.
- Badis, S. (2018). « 1994 », une histoire de gâchis. *Fassl*, 24-45.
- Bailly, A. S. (1977). *La perception de l'espace urbain : les concepts, les méthodes d'études, leur utilisation dans la recherche urbanistique*. Centre de Recherche d'Urbanisme.
- Barbouze. (2022, 26 mai). Dans Wikipédia. <https://fr.wikipedia.org/wiki/Barbouze>
- Bayard, P. (2012). *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?*, coll. « Paradoxe ». Minuit.
- BCU. (2014, 12 décembre). *Les Rencontres de la BUL : On tue un enfant... Entretien – lecture* [Vidéo]. Canal-U. <https://www.canal-u.tv/68259>
- Beaugé, F. (2012, 10 mars). La Bataille d'Alger. *Le Monde*. [https://www.lemonde.fr/vous/article/2012/03/10/la-bataille-d-alger\\_1655841\\_3238.html](https://www.lemonde.fr/vous/article/2012/03/10/la-bataille-d-alger_1655841_3238.html)
- Bédard, M. (2002). Une typologie du haut-lieu, ou la quadrature d'un géosymbole. *Cahiers de géographie du Québec*, 46(127), 49-74. <https://doi.org/10.7202/023019ar>
- Begag, A. (1998, 11 décembre). *L'Oubliette : projet de construction d'un livre*. Clicnet. <http://clicnet.swarthmore.edu/litterature/moderne/begag/manuscrit.html>
- Begag, A. (2000a). *Le Passeport*, coll. « Cadre rouge ». Seuil.

- Begag, A. (2000b, 8 février). Alger, vingt ans après. *Le Monde*, 17.
- Begag, A. (2004). *Le marteau pique-cœur*. Seuil.
- Begag, A. (2012). *Salam Ouessant*. Albin Michel.
- Begag, A. (2021). *L'arbre ou la maison*. Julliard.
- Begag, A., & Louis, C. (2001). *Un train pour chez nous*. Thierry Magnier.
- Belaghoueg, Z. (2006). Le Paysage urbain dans le roman algérien des années 90. *Cahiers de Langue et de Littérature : poétiques de la ville*, 4, 21-34.
- Belhadjin, A. (2005, 22 novembre). *Polar et imaginaire* [Conférence]. Séminaire du CRAL (CNRS/EHESS) : narratologies contemporaines, EHESS Paris.  
<http://www.vox-poetica.org/t/lna/belhadjin.pdf>
- Belhadjin, A. (2012). P comme Polar. Dans C. Chaulet-Achour & B. Riéra (Dir.), *Abécédaire insolite des francophonies* (pp. 389-405), coll. « Sémaphores ». Presses universitaires de Bordeaux. <https://doi.org/10.4000/books.pub.3548>
- Benabed, M. (2019, 13 mai). *Interview avec Frédéric Paulin : le terrorisme en triptyque*. Milieuhostile. Consulté le 23 mars 2020 sur <https://www.milieuhostile.net/interview-avec-frederic-paulin-le-terrorisme-en-triptyque/>
- Benachour, N. (2006). Mémoire et écriture : absence/présence de Constantine dans l'œuvre de R. Boudjedra. *Les ouvrages du CRASC : Rachid Boudjedra et la productivité du texte*, 129-143.
- Benachour, N. (2012). Constantine : une ville en écritures. *Les Cahiers du SLADD*, 5(1), 97-118.
- Benachour-Tebbouche, N. (2008). *Constantine et ses romanciers*. Média-Plus.
- Bendjelid, F. (2009). Les écrits de l'après urgence : romans de Bouziane Benachour. *Insaniyat*, 46. <https://doi.org/10.4000/insaniyat.383>
- Benfodil, M. (2010, 3 octobre). Voir Diar El kef et Mourir. *El Watan*.  
<https://www.elwatan.com/archives/reportage/voir-diar-el-kef-et-mourir-03-10-2010>

- Benhaïmouda, M. (2005). *Formation du roman policier algérien (1962-2002)* [Thèse de doctorat, Université de Cergy-Pontoise].
- Benhaïmouda, M. (2006). Les hauts lieux du roman policier algérien. *Cahiers de Langue et de Littérature : poétiques de la ville*, 4, 35-60.
- Benhaïmouda, M. (2008). Mythologies du roman policier algérien. *Synergies Algérie*, 3, 61-74.
- Benhaïmouda, M. P. (2012). Histoire et romans policiers d'Algérie. *Résolang*, Hors-série, 33-56.
- Benramdane, F. (2021, 14 avril). Les nouvelles wilayas : alors, c'est In Salah ou Aïn Salah ? *L'Expression*, p. 15.
- Bensmaïl, M. (Réalisateur). (2017). *La Bataille d'Alger : un film dans l'Histoire* [Documentaire]. Institut National de l'Audiovisuel.
- Berelowitch, I. (2015). La chaussure, une histoire arménienne. *Hommes & migrations*, 1310, 163-166.
- Bergeron, S. (1988). L'évolution du roman policier. *Québec français*, 72, 71-73.
- Blanc, J.-N. (1991). *Polarville. Images de la ville dans le roman policier*. Presses universitaires de Lyon.
- Blondeau, N. (2021, 5 novembre). Azouz Begag, un gone en Algérie. *Le Progrès*. <https://www.leprogres.fr/culture-loisirs/2021/11/04/azouz-begag-un-gone-en-algerie>
- Boche, J., & Cherigui, N. (2021, 24 juin). La « petite Arménie » de Lyon en première ligne. *Le Point*, 46.
- Boileau & Narcejac. (1975). *Le roman policier*, coll. « Que sais-je ? ». Presses universitaires de France.
- Bonn, C. (1986). L'ubiquité citadine, espace de l'énonciation du roman maghrébin. *Peuples méditerranéens : villes tourmentées*, 37, 57-66.
- Bonn, C. (2016). *Lectures nouvelles du roman algérien. Essai d'autobiographie intellectuelle*, coll. « Bibliothèques francophones ». Classiques Garnier.

- Bonnemaison, A., & Fondanèche, D. (2009). *Le Polar*, coll. « Idées reçues ». Le Cavalier Bleu.
- Bouali, H. (s. d.). *Quelle est la place de Médine dans l'islam ?*. Vous avez dit arabe. Consulté le 15 janvier 2021 sur <https://vous-avez-dit-arabe.webdoc.imarabe.org/histoire/l-expansion-arabo-musulmane/quelle-est-la-place-de-medine-dans-l-islam>
- Boualit, F. (1999), La littérature algérienne des années 90 : « Témoigner d'une tragédie ? ». Dans C. Bonn & F. Boualit (Dirs.), *Paysages littéraires algériens des années 90 : témoigner d'une tragédie ?* (pp. 25-40), coll. « Études littéraires maghrébines ». L'Harmattan.
- Bouchard, G. (1974). Le Roman d'espionnage. *Études littéraires*, 7(1), 23-60.
- Boumerdès (homonymie). (2022, 23 février). Dans Wikipédia. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Boumerd%C3%A8s\\_\(homonymie\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Boumerd%C3%A8s_(homonymie))
- Bourges, A. (2021, 28 janvier). *Rencontre avec Frédéric Paulin, auteur du polar politique et historique La guerre est une ruse*. Arespubliclub. Consulté le 26 octobre 2021 sur <https://www.arespubliclub.com/post/rencontre-avec-fr%C3%A9d%C3%A9ric-paulin-auteur-du-polar-politique-et-historique-la-guerre-est-une-ruse>
- Bouvet, R. (2013, 28 mai). *Géopoétique, géocritique, écocritique : points communs et divergences* [Conférence]. Maison des Sciences Humaines, Angers. [https://rachelbouvet.files.wordpress.com/2013/05/confecc81rece\\_angers-28-mai-2013.pdf](https://rachelbouvet.files.wordpress.com/2013/05/confecc81rece_angers-28-mai-2013.pdf)
- Bouvet, R. (2019). Introduction. Dans R. Bouvet (Dir.), *Littérature et géographie* (pp. 1-6), coll. « Approches de l'imaginaire ». Presses de l'Université du Québec.
- Boyer, A.-M. (2008). *Les Paralittératures*, coll. « 128 ». Armand Colin.
- Brahim Haggiag. (2021, 8 janvier). Dans Wikipédia. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Brahim\\_Haggiag](https://fr.wikipedia.org/wiki/Brahim_Haggiag)
- Brillat-savarin (marque fromagère). (2022, 2 avril). Dans Wikipédia. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Brillat-savarin\\_\(marque\\_fromag%C3%A8re\)#Description](https://fr.wikipedia.org/wiki/Brillat-savarin_(marque_fromag%C3%A8re)#Description)

- Brochot, A. & de La Soudière, M. (2010). Pourquoi le lieu ?. *Communications*, 87, 5-16. <https://doi.org/10.3917/commu.087.0005>
- Brousseau, M. (1996). *Des romans-géographes*, coll. « Géographies et cultures ». L'Harmattan.
- Burtscher-Bechter, B. (1998). *Entre affirmation et critique, le développement du roman policier algérien d'expression française* [Thèse de doctorat, Université Paris IV].
- Burtscher-Bechter, B. (2009). Wanted: national algerian identity. Dans M. Krajenbrink & K. M. Quinn (Dir.), *Investigating Identities : Questions of Identity in Contemporary International Crime Fiction* [Enquêter sur les identités : questions d'identité dans la fiction policière contemporaine internationale] (pp. 183-198), coll. « Textxet – Studies in comparative literature ». Rodopi.
- Burtscher-Bechter, B. (2016, 3 novembre). *Beate Burtscher-Bechter : « En 1962, les premiers romans d'espionnage algériens ont vu le jour alors que l'Algérie cherchait son identité »* [Émission de radio]. France Culture. <https://www.franceculture.fr/emissions/paso-doble-le-grand-entretien-de-lactualite-culturelle/beate-burtscher-bechter-en-1962-les>
- Bury, E. (2017). Ekphrasis. Dans M. Jarrety (Dir.), *Lexique des termes littéraires* (12<sup>e</sup> éd., p. 152). Le Livre de Poche.
- Cain, J. M. (1983). *Assurance sur la mort* (S. Berritz, Trad., Rééd.), coll. « Folio ». Gallimard.
- Calvet, L.-J. (2021). Ville. *Langage et société : dictionnaire de la sociolinguistique*, HS1, 341-344.
- Campeis, B. & Gobled, K. (2015). *Le Guide de l'uchronie*, coll. « Les Trois Souhais ». ActuSF.
- Camus, A. (2011). Espèces d'espaces : vers une typologie des espaces fictionnels. Dans A. Camus & R. Bouvet (Dirs.), *Topographies romanesques* (pp. 33-44), coll. « Interférences ». Presses universitaires de Rennes/Presses de l'Université du Québec.
- Caspar, É & Kolinsky, R. (2013). Revue d'un phénomène étrange : la synesthésie. *L'Année psychologique*, 113, 629-666.

- Cazon, T. (2000). *Attention un San Antonio peut en cacher un autre*. Polarophile. Consulté le 22 mars 2020 sur <http://polarophile.free.fr/bulletin/hommedard.pdf>
- Cécillon, M. (2001). Ouvertures : entretien avec Catherine Simon. Dans Simon, C. (2001). *Un Baiser sans moustache : lecture accompagnée par Martine Cécillon*, Coll. « La Bibliothèque ». Gallimard.
- Ces diplômés de l'IJBA et de l'IUT dont on a perdu le contact. (2009, 1 mars). Ijba-anciens. <http://www.ijba-anciens.fr/Ces-diplomes-de-l-IJBA-et-de-l-IUT-dont-on-a.html>
- Chabrol, N., Chandès, G., Coyault, S., Buzon, C. de, Eades, C., Grassin, J.-M., Lemoine, B., Milkovitch-Rioux, C., Pinçonat, C., Uriarte, C., Vion-Dury, J., & Westphal, B. (2000). Table ronde : espace humain. Dans B. Westphal (Dir.), *La géocritique mode d'emploi* (pp. 299-307), coll. « Espaces Humains ». Presses universitaires de Limoges.
- Charef, A. (1998a). *Algérie : autopsie d'un massacre*, coll. « Document ». L'Aube.
- Charef, A. (1998b). *Au nom du Fils*, coll. « L'Aube noire ». L'Aube.
- Charef, A. [@AbedCharef]. (2019, 4 septembre). *Deux remarques. 1. C'est pour ça que je suis plus à l'aise au gourbi qu'à Alger. 2. Si l'auteur de [Tweet]*. Twitter. <https://twitter.com/abedcharef/status/1169221763798065152>
- Chaulet-Achour, C. (s. d.). *Le roman policier algérien*. Consulté le 19 février 2020 sur [http://www.christianeachour.net/images/data/telechargements/articles/A\\_0220.pdf](http://www.christianeachour.net/images/data/telechargements/articles/A_0220.pdf)
- Cherrad, M. M. (2021). Université et politiques de localisation urbaine en Algérie. *Bulletin de la Société Géographique de Liège*, 77, 69-88.
- Citations Moustache. (s. d.). Evéne. Consulté le 21 avril 2022 sur <http://eve.ne.lefigaro.fr/citations/mot.php?mot=moustache>
- Clavier, P. (2014). *Une histoire d'Homme*. The Book Edition. [https://books.google.dz/books?id=pWRRUbWyxQkC&printsec=frontcover&vq=manguiers&hl=fr&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.dz/books?id=pWRRUbWyxQkC&printsec=frontcover&vq=manguiers&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)

- Clavier, P. (2017, 4 septembre). @*Bonjour. Surpris en lisant votre nom : Federer. Merci pour votre analyse sur une histoire d'homme. Comme pour tout roman, il...* [Commentaire sur la page « Une histoire d'Homme »]. Mon Bestseller. <https://www.monbestseller.com/manuscrit/8000-une-histoire-dhomme>
- Clinique médicale les Manguiers. (s. d.). Le Pratique du Congo. Consulté le 3 avril 2022 sur <https://www.lepratiquecongo.com/annuaire/clinique-medecale-les-manguiers/>
- Collignon, B. (2007). Note sur les fondements des postcolonial studies. *EchoGéo : de l'Afrique colonisée aux Afriques contemporaines*, 1. <https://doi.org/10.4000/echogeo.2089>
- Collot, M. (2014a). *Pour une géographie littéraire*, coll. « Les Essais ». Corti.
- Collot, M. (2014b, 31 mars). *Tendances actuelles de la géographie littéraire* [Conférence]. Séminaire Poétiques : géographie littéraire, Université Toulouse II-Le Mirail. [https://www.canal-u.tv/video/universite\\_toulouse\\_ii\\_le\\_mirail/tendances\\_actuelles\\_de\\_la\\_geographie\\_litteraire\\_michel\\_collot.14338](https://www.canal-u.tv/video/universite_toulouse_ii_le_mirail/tendances_actuelles_de_la_geographie_litteraire_michel_collot.14338)
- Conkan, M., & Modoc, E. (2020). Literature Helps Worlding the World – A Conversation with Bertrand Westphal. *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory*, 6(1), 16-27. <https://doi.org/10.24193/mjst.2020.9.02>
- Cordial. (s. d.). Escapisme. Dans *Le dictionnaire Cordial en ligne*. Consulté le 28 décembre 2021 sur <https://www.cordial.fr/dictionnaire/definition/escapisme.php>
- Cote, F. (1988). Le néo-polar français et les policiers. *Esprit*, 135 (2), 46-50. <http://www.jstor.org/stable/24469096>
- Côte, M. (1996). *Guide d'Algérie : paysages et patrimoine*. Média-Plus.
- Cultureisforall. (2020, 7 janvier). *Οι κεραίες της εποχής μας : Μωρίς Ατιά - Maurice Attia (1949- Ορλεάνη Γαλλία* [Les antennes de notre temps : Maurice Attia (1949- Orléans France] [Vidéo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Q8dxOfYi-kU> [Émission diffusée initialement le 21 avril 2011 sur la chaîne grecque ET1].

- Dahan-Gaida, L. (2011). Éditorial. La géocritique au confluent du savoir et de l'imaginaire. *Epistémocritique*, 9. <https://epistemocritique.org/category/la-revue/volume-9-geocritique/>
- Décennie noire. (2021, 29 décembre). Dans Wikipédia. [https://fr.wikipedia.org/wiki/D%C3%A9cennie\\_noire#cite\\_note-52](https://fr.wikipedia.org/wiki/D%C3%A9cennie_noire#cite_note-52)
- Déjeux, J. (1971). Bibliographie méthodique et critique de la littérature algérienne d'expression française, 1945-1970. *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, 10, 111-303.
- Déjeux, J. (1992). *La littérature maghrébine d'expression française*, coll. « Que sais-je ? ». Presses universitaires de France.
- Delabouglise, L. (2014, juillet). Une réalité augmentée de littérature, *GéoCulture – La France vue par les écrivains : la cartographie littéraire numérique dessinée par le grand public et les professionnels du livre* [Dossier de presse], 2.
- Delahousse, M. (2021, 28 juillet). Georges Salinas, figure du Bataclan, pilotera la sécurité d'Emmanuel Macron. *L'Obs*. <https://www.nouvelobs.com/politique/20210728.OBS47003/info-obs-georges-salinas-heros-du-bataclan-pilotera-la-securite-d-emmanuel-macron.html>
- Descamps, M. & AFP. (2013, 8 août). En Turquie, si t'as pas de moustache, t'es pas un homme. *Europe 1*. <https://www.europe1.fr/international/En-Turquie-si-t-as-pas-de-moustache-t-es-pas-un-homme-582006>
- Deschênes-Pradet, M. (2019). *Habiter l'imaginaire : pour une géocritique des lieux inventés*, coll. « Réflexion ». Lévesque éditeur.
- Diaspora arménienne en France. (2022, 17 mai). Dans Wikipédia. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Diaspora\\_arm%C3%A9nienne\\_en\\_France](https://fr.wikipedia.org/wiki/Diaspora_arm%C3%A9nienne_en_France)
- Dicale, B. (2016). *Dictionnaire amoureux de la chanson française*, coll. « Dictionnaire amoureux ». Plon.
- Djamila Amrane-Minne. (2022, 31 mars). Dans Wikipédia. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Djamila\\_Amrane-Minne](https://fr.wikipedia.org/wiki/Djamila_Amrane-Minne)
- Doyon-Gosselin, B. (2011). Pour une herméneutique des espaces fictionnels. Dans A. Camus & R. Bouvet (Dir.), *Topographies romanesques* (pp. 65-77), coll.

- « Interférences ». Presses universitaires de Rennes/Presses de l'Université du Québec.
- Dubois, J. (1992). *Le roman policier ou la modernité*, Nathan.
- Duchet, C. (1994). La ville-siècle. *Romantisme : la ville et son paysage*, 83, 1-4.
- Dugas, G. (1998). Années noires, roman noir. *Algérie Littérature/Action*, 26, 132-141.
- Dumas, C. (2010, 10 juin). La plus vieille chaussure en cuir du monde. *Sciences et Avenir*. [https://www.sciencesetavenir.fr/archeo-paleo/la-plus-vieille-chaussure-en-cuir-du-monde\\_21255](https://www.sciencesetavenir.fr/archeo-paleo/la-plus-vieille-chaussure-en-cuir-du-monde_21255)
- Durantou-Crabol, A.-M. (1995). *Le temps de l'OAS*, coll. « Questions au XXe siècle ». Complexe.
- Écureuil gris. (2022, 3 mai). Dans Wikipédia. [https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89cureuil\\_gris](https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89cureuil_gris)
- Eisenzweig, U. (1983). Introduction : quand le policier devint genre. Dans U. Eisenzweig (Dir.), *Autopsies du roman policier* (pp. 7-31), coll. « 10/18 ». UGE.
- Elleon. (2007, 26 décembre). Maurice Attia. *Fiches livres*. Consulté le 13 mai 2022 sur <http://fichesauteurs.canalblog.com/archives/2007/12/26/7351283.html>
- Embarech, M. (2017). *L'alimentation des Européens à Alger (1900-1939)* [Mémoire de master, Université de Nice Sophia-Antipolis]. Academia. [https://www.academia.edu/37216103/L'alimentation\\_des\\_Europ%C3%A9ens\\_%C3%A0\\_Alger\\_1900\\_1939](https://www.academia.edu/37216103/L'alimentation_des_Europ%C3%A9ens_%C3%A0_Alger_1900_1939)
- Esquenazi, J.-P. (2012). *Le film noir : histoire et significations d'un genre populaire subversif*, coll. « Cinéma & audiovisuel ». CNRS Éditions.
- Fédération interrégionale du livre et de la lecture. (2014, 25 août). *Communiqué du 25 août 2014 à propos de « GéoCulture – La France vue par les écrivains : fin d'une expérimentation enthousiasmante et riche d'enseignements »*. [https://fill-livrelecture.org/images/documents/fill\\_communique\\_lfvple\\_ao\\_t2014.pdf](https://fill-livrelecture.org/images/documents/fill_communique_lfvple_ao_t2014.pdf)

- Ferchiche, Abdelkader. (s. d.). Limag. Consulté le 6 février 2020 sur <http://www.limag.com/new/index.php?inc=schaut&numaut=00005705&go=Rechercher&aff=ok>
- Fondanèche, D. (2000). *Le roman policier*, coll. « Thèmes & Études ». Ellipses.
- Fondanèche, D. (2005). *Paralittératures*. Vuibert.
- Francis Pornon. (s. d.). *Biographie*. <https://www.francispornon.fr/biographie>
- Frédéric Dard. (2020, 2 janvier). Dans Wikipédia. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Fr%C3%A9d%C3%A9ric\\_Dard#cite\\_ref-19](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fr%C3%A9d%C3%A9ric_Dard#cite_ref-19)
- Frédéric Valmain. (2021, 1 avril). Dans Wikimonde. [https://wikimonde.com/article/Paul\\_Baulat\\_de\\_Varenes](https://wikimonde.com/article/Paul_Baulat_de_Varenes)
- Frontière entre l'Algérie et le Maroc. (2022, 25 mars). Dans Wikipédia. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Fronti%C3%A8re\\_entre\\_1%27Alg%C3%A9rie\\_et\\_le\\_Maroc#cite\\_ref-34](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fronti%C3%A8re_entre_1%27Alg%C3%A9rie_et_le_Maroc#cite_ref-34)
- Gasparini, p. (2004). *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, coll. « Poétique ». Seuil.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*, coll. « Poétique ». Seuil.
- Genette, G. (1987). *Seuils*, coll. « Poétique ». Seuil.
- Ghosn, K., & Tadié, B. (2021). Introduction. Dans K. Ghosn & B. Tadié (Dirs.), *Le récit criminel arabe* (pp. 1-16), coll. « Mîzân – Studien und Texte zur Literatur des Orients ». Harrassowitz Verlag.
- Google Maps. (2022, 15 mai). Dans Wikipédia. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Google\\_Maps](https://fr.wikipedia.org/wiki/Google_Maps)
- Grisé, C. M. (2002). *Rencontres avec la poésie : un guide pratique pour la lecture et l'analyse du poème*. Canadian Scholars.
- Guérif, F. (2013). *Du polar. Entretiens avec Philippe Blanchet*, coll. « Manuels Payot ». Payot & Rivages.

- Guillaume Audru. (s. d.). Babelio. Consulté le 8 août 2021 sur <https://www.babelio.com/auteur/Guillaume-Audru/292164>
- Hammouche, A. (2004). Les funérailles, Rachid Boudjedra, 2003 [compte-rendu]. *Hommes & Migrations*, 1248, 155.
- Hamon, P. (1972). Pour un statut sémiologique du personnage. *Littérature*, 6, 86-110.
- Harbi, M. (2001). *Une vie debout : mémoires politiques, tome 1 : 1945-1962*, coll. « Cahiers libres ». La Découverte.
- Henriet, É. B. (2009). *L'uchronie*, coll. « 50 questions ». Klincksieck.
- Héraclite. (2021, 27 décembre). Dans Wikipédia. <https://fr.wikipedia.org/wiki/H%C3%A9raclite>
- Horma. (2022, 3 février). Dans Wiktionnaire. <https://fr.wiktionary.org/wiki/horma>
- Horvath, C. (2007). *Le roman urbain contemporain en France*. Presses Sorbonne Nouvelle.
- Hoveyda, F. (1965). *Histoire du roman policier*. Éditions du Pavillon.
- Hyppolite, P. (2012). Hypperréalisme et représentation minimaliste dans *La Femme parfaite* de Patrick Deville. Dans M. Dambre & B. Blanckeman (Dir.), *Romanciers minimalistes : 1979-2003* (pp. 55-70), coll. « Fiction/Non Fiction XXI ». Presses Sorbonne Nouvelle.
- InfoSoir. (2012, 25 février). *Port-aux-poules : une ville, une histoire*. Djazairess. Consulté le 3 mars 2022 sur <https://www.djazairess.com/fr/info soir/137589>
- Ionesco, E. (2018). *Victimes du devoir*. Édition de Gilles Ernst (Rééd.), coll. « Folio théâtre ». Gallimard.
- Jacquelin, A. (2021). Genèse et circulations d'un genre populaire en régime médiatique : le cas du Country Noir. *Belphégor*, 19(1). <https://doi.org/10.4000/belphegor.3803>
- Jeannerod, D. (2010). *San-Antonio et son double : l'aventure littéraire de Frédéric Dard*, coll. « Les littéraires ». Presses universitaires de France.

- Jézégou, F. (s. d. -a). *Un repas sans fromage est une belle à qui il manque un [...] – Anthelme Brillat-Savarin*. Dicocitations. Consulté le 23 avril 2022 sur <https://www.dicocitations.com/citations/citation-3085.php>
- Jézégou, F. (s. d. -b). *Une femme a autant besoin d'un homme qu'un poisson d'une [...] – Gloria Marie Steinem*. Dicocitations. Consulté le 20 avril 2022 sur <https://www.dicocitations.com/citations/citation-65330.php>
- Kaplan, A. (2016). *En quête de L'Étranger* (P. Hersant, Trad.), coll. « Hors série Connaissance ». Gallimard.
- Kauffer, R. (2007). La véritable histoire des « barbouzes gaullistes ». Dans R. Faligot & J. Guisnel (Dir.), *Histoire secrète de la V<sup>e</sup> République* (pp. 65-75), coll. « Poche/Essais ». La Découverte.
- Keller, S. (2019). *Telstar*, coll. « Toucan Noir ». Éditions du Toucan.
- Kerbrat, M.-C. (1995). *Leçon littéraire sur la ville*, coll. « Major ». Presses universitaires de France.
- Khadra, Y. (2008). *Le quatuor algérien. La part du mort – Morituri – Double blanc – L'automne des chimères*, coll. « Folio policier ». Gallimard.
- Kouidri, M. (2014). Colonisation, indépendance et développement humain en Algérie : quel bilan ?. *Insaniyat : Algérie 1962*, 65/66. <https://journals.openedition.org/insaniyat/14852?lang=en#bodyftn46>
- Krausse, M. W., & Begag, A. (2005). Entretien avec Azouz Begag. *The French Review*, 78(3), 548-557. <http://www.jstor.org/stable/25479844>
- Lacassin, F. (1974). *Mythologie du roman policier (I)*, coll. « 10/18 ». UGE.
- Lahaie, C. (2009). *Ces mondes brefs : pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*. L'Instant même.
- Lahaie, C. (2011). Éléments de réflexion pour une géocritique des genres. *Epistémocritique*, 9. <https://epistemocritique.org/elements-de-reflexion-pour-une-geocritique-des-genres/>
- Lahire, B. (2006). *La condition littéraire : la double vie des écrivains*, coll. « Textes à l'appui/Laboratoire des sciences sociales ». La Découverte.

- Langone, A. D. (2020). Le polar marocain du troisième millénaire. Tradition, mondialisation et représentation de l'espace. Dans M. Vieignes, S. Jeanneret & L. Traglia (Dir.), *Les lieux du polar Entre cultures nationales et mondialisation* (pp. 215-238), coll. «La République des idées». Livreo Alphil.
- Larousse. (s. d. -a). Rhizome. Dans *Le Dictionnaire Larousse en ligne*. Consulté le 28 décembre 2021 sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/rhizome/69282>
- Larousse. (s. d. -b). Ligne de fuite. Dans *Le Dictionnaire Larousse en ligne*. Consulté le 28 décembre 2021 sur [https://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/ligne\\_de\\_fuite/153019#:~:text=Terme%20de%20perspective%20d%C3%A9signant%20l,fuite%20la%20ligne%20d'horizon](https://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/ligne_de_fuite/153019#:~:text=Terme%20de%20perspective%20d%C3%A9signant%20l,fuite%20la%20ligne%20d'horizon)
- Larousse. (s. d. -c). Compossible. Dans *Le Dictionnaire Larousse en ligne*. Consulté le 7 janvier 2022 sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/compossible/17754>
- Larousse. (s. d. -d). Kinesthésique. Dans *Le Dictionnaire Larousse en ligne*. Consulté le 7 janvier 2021 sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/kinesth%C3%A9sique/45562>
- Larousse. (s. d. -e). Pied-Noir. Dans *Le Dictionnaire Larousse en ligne*. Consulté le 18 mars 2022 sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/pied-noir/60796>
- Larousse. (s. d. -f). Tanezrouft. Dans *Le Dictionnaire Larousse en ligne*. Consulté le 16 février 2022 sur <https://www.larousse.fr/encyclopedie/autre-region/Tanezrouft/145912>
- Larousse. (s. d. -g). Préquelle ou préquel. Dans *Le Dictionnaire Larousse en ligne*. Consulté le 14 mai 2022 sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/pr%C3%A9quelle/10910855#:~:text=Film%2C%20roman%2C%20etc.%2C,%2C%20on%20dit%20un%20ant%C3%A9pisode>
- Larousse. (s. d. -h). Dromadaire et chameau. Dans *Le Dictionnaire Larousse en ligne*. Consulté le 8 avril 2022 sur <https://www.larousse.fr/encyclopedie/vie-sauvage/chameau/184017>
- Larousse. (s. d. -i). Adobe. Dans *Le Dictionnaire Larousse en ligne*. Consulté le 26 mars 2022 sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/adobe/1155>

- Larousse. (s. d. -j). Isthme. Dans *Le Dictionnaire Larousse en ligne*. Consulté le 21 mai 2022 sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/isthme/44552#:~:text=Bande%20de%20terre%20%C3%A9troite%2C%20situ%C3%A9e,mers%20et%20r%C3%A9unissant%20deux%20terres.>
- La rue Bab-Azoun vers 1920. (s. d.). [Photographie]. <http://jf.vinaccio.free.fr/site1000/alger03/alger021.html>
- La rue Bab-Azoun vers 1956. (s. d.). [Photographie]. <http://jf.vinaccio.free.fr/site1000/alger03/alger021.html>
- Le Grill-Room en 1956. (s. d.). [Photographie]. <http://algeroisementvotre.free.fr/site1000/alger01/alger036.html>
- Le Guilledoux, D. (1995, 7 mars). Un policier algérien témoigne sur la sale guerre. *Le Monde*. [https://www.lemonde.fr/archives/article/1995/03/07/un-policier-algerien-temoigne-sur-la-sale-guerre\\_3835093\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1995/03/07/un-policier-algerien-temoigne-sur-la-sale-guerre_3835093_1819218.html)
- Lejeune, P. (1975). *Le pacte autobiographique*, coll. « Poétique ». Seuil.
- Lemaitre, P. (2020). *Dictionnaire amoureux du polar*, coll. « Dictionnaire amoureux ». Plon.
- Leperlier, T. (2018a). Une littérature en état d'urgence : Controverses autour d'une notion stratégique dans la décennie noire. Dans : G. Lévy, C. Mazauric & A. Roche (Dir.), *L'Algérie : traversées* (pp. 99-110), coll. « Colloque de Cerisy ». Hermann.
- Leperlier, T. (2018b). *Algérie, les écrivains dans la décennie noire*, Coll. « Culture & Société ». CNRS.
- Le quartier de Saint-Eugène. (s. d.). Algéroisement vôtre. Consulté le 11 janvier 2022 sur <http://jf.vinaccio.free.fr/site1000/alger11/alger053.html>
- Liatard, S. (2019, 4 avril). *La Bataille d'Alger : la guerre d'Algérie à l'écran* [Émission de radio]. Radio France. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-fabrique-de-l-histoire/la-bataille-d-alger-la-guerre-d-algerie-a-l-ecran-2181341>
- Lili Labassi. (2022, 29 mai). Dans Wikipédia. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Lili\\_Labassi](https://fr.wikipedia.org/wiki/Lili_Labassi)

- Lits, M. (1999). *Le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, coll. « Paralittératures ». Céfal.
- Lobstein, D. (2016, mars). *Vision d'un orientaliste*. Histoire-image. Consulté le 18 mars 2020 sur <http://histoire-image.org/fr/etudes/vision-orientaliste>
- Maalouf, L. (2021, 3 août). Place aux héroïnes dans le polar. *La Presse*. <https://www.lapresse.ca/arts/litterature/2021-08-03/place-aux-heroines-dans-le-polar.php>
- Madamour, B. (2006). *Entretien avec Maurice Attia*. Du noir dans les veines. <http://dunoirdanslesveines.fr/2011/03/maurice-attia-2006/>
- Magné, B. (2001). *Toute ressemblance....* Fabula/Les colloques : l'effet de fiction. <https://www.fabula.org/colloques/document7640.php>
- Manchette, J.-P. (1996). *Chroniques*, Rivages, coll. « Écrits Noirs ». Payot & Rivages.
- Marpeau, E. (2015, 24 février). *Le commun (2/5) : du bon usage des lieux communs (dans le polar)* [Émission de radio]. Radio France. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nouvelles-vagues/le-commun-2-5-du-bon-usage-des-lieux-communs-dans-le-polar-3170869>
- Martin, R. (2000). Introduction. De tout un peu dans le genre policier. Dans R. Martin (Dir.), *La dimension policière – I. Neuf nouvelles de Hérodote à Vautrin* (pp. 5-14). Libro.
- Matarese, M. (2016). Zone grise. Dans M. Matarese & A. Meddi, *Jours tranquilles à Alger*, Coll. « Jours tranquilles ». Riveneuve.
- Maupassant, G. de, (1883, 31 juillet). La Moustache. *Gil Blas*. <http://maupassant.free.fr/textes/moustache.html>
- Meddi, A. (2002). *Le Casse-tête turc*, coll. « Noir Barzakh ». Barzakh.
- Meddi, A. (2008). *La Prière du Maure*. Barzakh.
- Meddi, A. (2014, 4 avril). Dans la tête de Mouloud Hamrouche. *El Watan*. <https://www.elwatan.com/edition/actualite/dans-la-tete-de-mouloud-hamrouche-04-04-2014>

- Meddi, A. (2016). Barzakh. Dans M. Matarese & A. Meddi, *Jours tranquilles à Alger*, Coll. « Jours tranquilles ». Riveneuve.
- Meddi, A. (2017). 1994. Barzakh.
- Mefti, A. (s. d.). *Ali La Pointe, l'enfant terrible de Miliana*. Alger-Miliana. <http://www.algermiliana.com/pages/miliana/personnages-illustres-de-la-ville/ils-sont-nes-a-miliana/ali-la-pointe-l-enfant-terrible-de-miliana-par-abderachid-mefti.html>
- Mère (restauration). (2022, 3 avril). Dans Wikipédia. [https://fr.wikipedia.org/wiki/M%C3%A8re\\_\(restauration\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/M%C3%A8re_(restauration))
- Miliani, H. (1999). Le roman policier algérien. Dans C. Bonn & F. Boualit (Dir.), *Paysages littéraires algériens des années 90 : témoigner d'une tragédie ?* (pp. 105-117), coll. « Études littéraires maghrébines ». L'Harmattan.
- Miliani, H. (2002). *Une littérature en sursis ? Le champ littéraire de langue française en Algérie*. L'Harmattan.
- Mokhtari, R. (2000). *La graphie de l'horreur : essai sur la littérature algérienne (1990-2000)*. Chihab.
- Montandon, A. (2017). Polysensorialité du goût. Dans P. Dirkx (Dir.), *Les cinq sens littéraires : la sensorialité comme opérateur scriptural* (pp. 153-165), coll. « Épistémologie du corps ». Presses universitaires de Nancy ; Éditions universitaires de Lorraine.
- Morgan, T. (2006). *Ma bataille d'Alger* (A. de Montesquiou, Trad.). Tallandier.
- Moslund, S. P. (2015). *Literature's Sensuous Geographies: Postcolonial Matters of Place* [Géographies sensuelles de la littérature : questions postcoloniales sur le lieu], coll. « Geocriticism and Spatial Literary Studies ». Palgrave Macmillan.
- Moura, J.-M. (1998). *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, coll. « Littératures européennes ». Presses universitaires de France.
- Moura, J.-M., & Westphal, B. (2018). Entretien avec Bertrand Westphal. *Revue critique de fiction française contemporaine : l'ailleurs par temps de mondialisation*, 16, 171-178.

- Moussa, T. (2019, 12 mai). الخشاف.. مشروب رمضاني ورثه المصريون عن العثمانيين وطوره المماليك [El Kouchef... une boisson ramadanesque héritée par les Égyptiens des Ottomans et développée par les Mamelouks]. *Elbalad.news*.  
<https://www.elbalad.news/3823748>
- Naudillon, F. (2002). Alger, ville mortifère : les romans policiers de Yasmina Khadra. *Frontières*, 15(1), 30-38.
- Pageaux, D.-H. (1989). De l'imagerie culturelle à l'imaginaire. Dans P. Brunel & Y. Chevrel (Dirs.), *Précis de littérature comparée* (pp. 133-161). Presses universitaires de France.
- Pageaux, D.-H. (2000). De la géocritique à la géosymbolique. Regards sur un champ interdisciplinaire : littérature générale et comparée et géographie. Dans B. Westphal (Dir.), *La géocritique mode d'emploi* (pp. 125-160), coll. « Espaces Humains ». Presses universitaires de Limoges.
- Pascaud, F. (2022, 16 avril). Balak : Chawki Amari. *Télérama*, 42.
- Pastilla. (2022, 12 avril). Dans Wikipédia. <https://fr.wikipedia.org/wiki/Pastilla>
- Paulin, F. (2018). *La guerre est une ruse*, coll. « Agullo Noir ». Agullo.
- Pégorier, A. (2006). *Les noms de lieux en France : glossaire de termes dialectaux* (3<sup>e</sup> éd.). Institut géographique national.
- Pellissier, P. (2022). *Les derniers feux de la guerre d'Algérie*, coll. « Synthèses Historiques ». Perrin.
- Perrot, R. (2003). *Mots et clichés du roman policier*. In Octavo.
- Pervillé, G. (1997). Comment appeler les habitants de l'Algérie avant la définition légale d'une nationalité algérienne?. *Cahiers de la Méditerranée : mots et migrations*, 54(1), 55-60.
- Peugeot 205. (2022, 3 mai). Dans Wikipédia. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Peugeot\\_205#205\\_GTI](https://fr.wikipedia.org/wiki/Peugeot_205#205_GTI)
- Pinet, C. P., & Begag, A. (2006). Entretien avec Azouz Begag. *The French Review*, 80(1), 172-185.

- Piolot, F., & Poché, F. (2013, avril-juin). L'œil du philosophe : a-t-on encore le droit d'être fragile ? Entretiens avec Francesca Piolot. *Écrire Magazine*, 115. [https://www.academia.edu/12113714/A\\_t\\_on\\_encore\\_le\\_droit\\_d%C3%AAtre\\_fragile](https://www.academia.edu/12113714/A_t_on_encore_le_droit_d%C3%AAtre_fragile)
- Plane, S., Alamargot, D. & Lebrave, J. (2010). Temporalité de l'écriture et rôle du texte produit dans l'activité rédactionnelle. *Langages*, 177, 7-28.
- Pointe-Pescade : l'Avenue Général Leclerc. (s. d.). [Photographie]. <http://jf.vinaccio.free.fr/site1000/alger11/alger055.html>
- Poirier-Roy, A. (2020). En complément à la géocritique et la géopolitique, la géoesthétique : l'influence des lieux sur la réception sémiotique. *Semiotica*, 234, 199-215. <https://doi.org/10.1515/sem-2019-0059>
- Poli, B. (1972). *Le roman américain 1865-1917. Mythes de la Frontière et de la ville*, coll. « U2 ». Armand Colin.
- Pontecorvo, G. (Réalisateur). (1966). *La Bataille d'Alger* [Film]. Casbah Films.
- Popovic, P. (1988). De la ville à sa littérature. *Études françaises*, 24(3), 109-121.
- Pouy, J.-B. (2009). *Une brève histoire du roman noir*, coll. « Une Brève histoire ». L'Œil Neuf.
- Prénom Loujayn : signification, origine, fête, popularité, avis. (s. d.). Journal des femmes. Consulté le 17 mars 2022 sur [https://www.journaldesfemmes.fr/prenoms/loujayn/prenom-78558#:~:text=Le%20pr%C3%A9nom%20Loujayn%20obtient%20une,leur%20pr%C3%A9nom%20\(11%20votes\)](https://www.journaldesfemmes.fr/prenoms/loujayn/prenom-78558#:~:text=Le%20pr%C3%A9nom%20Loujayn%20obtient%20une,leur%20pr%C3%A9nom%20(11%20votes)).
- Prénom Yolande : signification, origine, fête, popularité, avis. (s. d.). Journal des femmes. Consulté le 26 février 2022 sur <https://www.journaldesfemmes.fr/prenoms/yolande/prenom-8412>
- Radio M. (2018, 26 janvier). *Adlène Meddi auteur de « 1994 » : « Mes personnages sont ancrés dans la réalité de la guerre civile »* [Vidéo]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=\\_QxgR\\_mP8aI](https://www.youtube.com/watch?v=_QxgR_mP8aI)
- Raimbault, A. (2022, 6 mai). « Balak » : Chawki Amari plonge son lecteur au cœur d'une drôle de guerre des croyances. *20 minutes*. <https://www.20minutes.fr/arts-stars/livres/3254191-20220506-balak-chawki-amari-plonge-lecteur-ur-drole-guerre-croyances>

- Reuter, Y. (1997). *Le roman policier*, coll. « Que sais-je ? ». Nathan.
- Riquois, E. (2012). L'espace urbain du polar français. Dans A. Milon & M. Perelman (Dir.), *Le livre et ses espaces* (pp. 569-581). Presses universitaires de Paris Nanterre.
- Robert. (2014a). Ville. Dans *Le Petit Robert*.
- Robert. (2014b). Police. Dans *Le Petit Robert*.
- Robert Escarpit. (2022, 1 juin). Dans Wikipédia. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Robert\\_Escarpit](https://fr.wikipedia.org/wiki/Robert_Escarpit)
- Rolot, C. & Ramirez, F. (1996). La Casbah des insoumis : Alger dans Pépé le Moko de Julien Duvivier. Dans N. Khadda & P. Siblot (Dir.), *Alger. Une ville et ses discours* (pp. 379-390). Praxiling.
- Ruhe, C. (2020). *La mémoire des conflits dans la fiction française contemporaine*, coll. « Francopolyphonies », Brill.
- Ruscio, A. (2012, 14 janvier). *Bigéard et la bataille d'Alger*. Histoire coloniale. <https://histoirecoloniale.net/Bigéard-et-la-bataille-d-Alger.html>
- Sansot, P. (1973). *Poétique de la ville*, coll. « Collection d'esthétique ». Klincksieck.
- Schmitt M. P., & Viala, A. (1991). *Savoir-lire : précis de lecture critique* (5<sup>e</sup> éd.), coll. « Faire/Lire ». Didier.
- Scotti, E. & Palomba, J. (2006, 1 juillet). *La Calanove : pour faire barrage à l'oubli*. Alger-roi. Consulté le 6 avril 2022 sur [http://alger-roi.fr/Alger/courbet/textes/1\\_memoire\\_palomba.htm](http://alger-roi.fr/Alger/courbet/textes/1_memoire_palomba.htm)
- Serres, M. (1975). *Esthétiques sur Carpaccio*, coll. « Savoir Arts ». Hermann.
- Shober, A. (2019). *Géocritique de Nietzsche. France, Allemagne, Europe et au-delà*, coll. « Ouverture Philosophique ». L'Harmattan.
- Siblot, P. (1996). La Casbah d'Alger : origines, avatars et usages d'une stéréotypie. Dans N. Khadda & P. Siblot (Dir.), *Alger. Une ville et ses discours* (pp. 155-175). Praxiling.

- Simon, C. (1993, 29 décembre). Algérie : les folles rumeurs d'Alger. *Le Monde*. [https://www.lemonde.fr/archives/article/1993/12/29/algerie-les-folles-rumeurs-d-alger\\_3972214\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1993/12/29/algerie-les-folles-rumeurs-d-alger_3972214_1819218.html)
- Simon, C. (1998). *Un baiser sans moustache*, coll. « Série Noire ». Gallimard.
- Simon, C. (2000, 6 octobre). Yasmina Khadra : l'« inévitable universalité » du roman policier. *Le Monde*, VI.
- Simon, C. (2011). *Les années pieds-rouges : des rêves de l'indépendance au désenchantement (1962-1969)* (2<sup>e</sup> éd.), coll. « Poche ». La Découverte.
- Sirvent, M. (2000). Représentation de l'espace urbain dans le roman policier aujourd'hui. *Nottingham French Studies*, 39, 79-95.
- Solo, B. (2012). *Les anecdotes les plus drôles du cinéma*, coll. « Les Pensées ». Le Cherche Midi.
- Stéphane Keller : auteur/scénariste/écrivain. (s. d.). Cinéart. Consulté le 22 mars 2022 sur [http://www.cineart.fr/talent/stephane\\_keller.htm](http://www.cineart.fr/talent/stephane_keller.htm)
- Stora, B. (1983). La différenciation entre le F.L.N. et le courant messaliste (été 1954-décembre 1955). *Cahiers de la Méditerranée*, 26(1), 15-82. <https://doi.org/10.3406/camed.1983.937>
- Stora, B. (2005). *La gangrène et l'oubli : la mémoire de la guerre d'Algérie* (3<sup>e</sup> éd.), coll. « Poche/Essais ». La Découverte.
- Tadié, B. (2006). *Le polar américain, la modernité et le mal (1920-1960)*. Presses universitaires de France.
- Tadié, B. (2016). La ville du polar américain : images et expérience. *Belphégor*, 14. <https://doi.org/10.4000/belphegor.750>
- Tarfaoui, F.-Z. (2020, 28 novembre). *Paëlla oranaise*. Les bijoux de Sherazade. Consulté le 13 avril 2022 sur <https://www.lesjoyauxdesherazade.com/paella-oranaise/>
- Ted Morgan (écrivain). (2021, 28 janvier). Dans Wikipédia. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Ted\\_Morgan\\_\(%C3%A9crivain\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Ted_Morgan_(%C3%A9crivain))

- Thuillas, O. (2016). GéoCulture et la négociation des droits d'auteurs : un modèle à inventer pour un service public numérique ?. *Les Enjeux de l'information et de la communication*, 17(1), 5-15. <https://doi.org/10.3917/enic.020.0005>
- Thuillas, O., & Pignot, L. (2010). GéoCulture : le Limousin vu par les artistes. *L'Observatoire*, 37, 82-85. <https://doi.org/10.3917/lobs.037.0082>
- TV5Monde. (2019, 6 janvier). *Stéphane Keller : OAS, Dallas, De Gaulle, Kennedy... Rouge parallèle !* [Vidéo]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=Y9SY\\_mRCdyU](https://www.youtube.com/watch?v=Y9SY_mRCdyU)
- Urgences (série télévisée) (2021, 29 décembre). Dans Wikipédia. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Urgences\\_\(s%C3%A9rie\\_t%C3%A9l%C3%A9vis%C3%A9e\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Urgences_(s%C3%A9rie_t%C3%A9l%C3%A9vis%C3%A9e))
- Van Dine, S. S. (2006). Les 20 règles du roman policier. *Québec français*, 141, 60.
- Vaxelaire, J.-L. (2005). *Les noms propres : une analyse lexicologique et historique*, coll. « Lexica – Mots et dictionnaires ». Honoré Champion.
- Vernet, C. (1995). La littérature policière de jeunesse : caractéristiques des genres, propositions didactiques. *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, 88, 81-122.
- Vircondelet, A. (2014). *Alger, ombres et lumières : une biographie*. Flammarion.
- Westphal, B. (2000). Pour une approche géocritique des textes. Esquisse. Dans B. Westphal (Dir.), *La géocritique mode d'emploi* (pp. 9-39), coll. « Espaces Humains ». Presses universitaires de Limoges.
- Westphal, B. (2001). Préface. Dans B. Westphal (Dir.), *Le rivage des mythes. Une géocritique méditerranéenne. Le lieu et son mythe* (pp. 7-10), coll. « Espaces Humains ». Presses universitaires de Limoges.
- Westphal, B. (2006). Pourquoi une géocritique de Lisbonne ?. Dans A. Montandon (Dir.), *Lisbonne : géocritique d'une ville* (pp. 7-20), coll. « Littératures ». Presses universitaires Blaise-Pascal.
- Westphal, B. (2007). *La géocritique. Réel, fiction, espace*, coll. « Paradoxe ». Minuit.

- Westphal, B. (2009). Préface. Dans C. Lahaie, *Ces mondes brefs : pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine* (pp. 9-12). L'Instant même.
- Westphal, B. (2011). Quelques considérations pour une géocritique de l'espace africain. Dans C. Albert, R.-M. Abomo-Maurin, X. Garnier & G. Prignitz (Dir.), *Littératures africaines et territoires* (pp. 45-55). Karthala.
- Westphal, B. (2015). Territoire et littérature : quelques excursions deçà et de-là de la mer Méditerranée. *Rhesis Literature*, 6(2), 5-14.
- Westphal, B. (2019). Préface. Dans A. Shober, *Géocritique de Nietzsche. France, Allemagne, Europe et au-delà* (pp. 9-10), coll. « Ouverture Philosophique ». L'Harmattan.
- White, K. (s. d. -a). *Précisions*. Institut-geopoetique. Consulté le 18 décembre 2021 sur <https://www.institut-geopoetique.org/fr/textes-fondateurs/35-precisions> (Extrait de White, K. [2014], *Panorama géopoétique : théorie d'une tectonique de la Terre : entretiens avec Régis Poulet*, coll. « Carnets de la Grande ERRance ». Revue des Ressources).
- White, K. (s. d. -b). *La géopoétique*. Consulté le 19 octobre 2021 sur <http://www.kennethwhite.org/geopoetique/>
- Zancarini-Fournel, M. & Delacroix, C. (2010). *La France du temps présent (1945-2005)*, coll. « Histoire de France ». Belin.
- Zehnati, A. & Peyron, C. (2015). Les cliniques privées en Algérie : logiques d'émergence et stratégies de développement. *Mondes en développement*, 170, 123-140. <https://doi.org/10.3917/med.170.0123>
- Ziethen, A. (2013). La littérature et l'espace, *Arborescences. Revue d'études françaises*, 3. <https://doi.org/10.7202/1017363ar>
- Zika. (2011, 4 octobre). Créponné ou Créponnet – Sorbet au citron typique d'Annaba/Recette inédite. *Cuisine de Zika*. Consulté le 8 avril sur <https://zika.blog4ever.com/creponnet-typique-d-annaba>
- Zohra Drif. (2022, 15 mars). Dans Wikipédia. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Zohra\\_Drif](https://fr.wikipedia.org/wiki/Zohra_Drif)

## TABLE DES MATIÈRES

<b>INTRODUCTION</b> .....	7
<i>Sujet</i> .....	8
<i>Corpus</i> .....	11
<i>Méthodologie</i> .....	12
<b>CHAPITRE I/ VILLE ET ROMAN POLICIER</b> .....	14
I.1 Metropole .....	15
I.2 Polarville .....	25
I.3 Noir(e) Alger .....	38
<b>CHAPITRE II/ GÉOCRITIQUE</b> .....	48
II.1 Piliers .....	49
II.2 Pivots .....	61
II.3 Pratique(s) .....	69
<b>CHAPITRE III / EXTRANÉITÉ</b> .....	83
III.1 Alger de papier .....	84
III.2 Alger sur pellicule .....	93
III.3 Alger à huis clos .....	108
<b>CHAPITRE IV / FAMILIARITÉ</b> .....	119
IV.1 Alger au « beur noir » .....	120
IV.2 Alger en chère et en eau .....	133
IV.3 Alger la (pied-)noire .....	143

<b>CHAPITRE V / INTIMITÉ</b> .....	156
V.1 Alger d'à côté .....	157
V.2 Alger au-dedans .....	169
V.3 <del>Alger</del> El Harrach .....	182
<b>CONCLUSION</b> .....	192
<i>Methodologie</i> .....	193
<i>Corpus</i> .....	194
<i>Sujet</i> .....	195
<b>LISTE DES RÉFÉRENCES</b> .....	198
<b>TABLE DES MATIÈRES</b> .....	221

## **ANNEXES**

## A/Le roman policier algérien francophone [1966-2022]

En préambule à cette recension, laquelle vient compléter et actualiser celle parue dans notre article *Le roman policier algérien francophone [1970-2019]. Une mise à jour*<sup>1</sup>, nous rappellerons qu'à notre sens, « algérien » peut tout autant se rapporter à la nationalité de l'auteur qu'à l'espace narratif du roman ou à l'identité des personnages principaux. Aussi, nous incluons dans ce corpus, en plus des textes en français<sup>2</sup> d'écrivains algériens<sup>3</sup>, toute œuvre d'un auteur étranger<sup>4</sup> dont l'intrigue se situe en majeure partie en Algérie<sup>5</sup> ou dont le(s) héros est (sont) algérien(s), même s'il(s) évolue(nt) dans un espace autre que celui national<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> <https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/93/8/1/151717#:~:text=Le%20roman%20policier%20alg%C3%A9rien%20francophone%2C%20dont%20la%20naissance%20remonte%20%C3%A0,l'int%C3%A9gration%20des%20textes%20d>.

<sup>2</sup> Il existe, à côté, une littérature criminelle algérienne en arabe et en italien (pour plus de détails, consulter l'article susmentionné, ainsi que le blog d'Aït Saïd-Ghanem [Tellemchaho.blogspot.com]). Nous avons, par ailleurs, identifié une production mineure des romans policiers britanniques ayant pour ancrage spatial l'Algérie : *East of Algiers* de Francis Durbridge & Douglas Rutherford, 1959 ; *The Mysteries of Algiers (Les Mystères d'Alger)* de Robert Irwin, 1988 et *Liberation Day (Traque sanglante)* d'Andy McNab, 2002. Nous pouvons y ajouter *Assignment-Madeleine (Ne coupez pas)* de l'américain Edward S. Aarons, 1958, *Ein paar Tage Licht (Paix à leurs armes)* de l'Allemand Oliver Bottini (2014), *Final Stop, Algiers* de l'Israélien Mishka Ben-David (2017), et éventuellement, *The Eight (Le Huit)* de Katherine Neville (États-Unis, 1988), dont quelques chapitres se déroulent à Alger et en Kabylie, ainsi que *Den femte kvinnan (La Cinquième Femme)* du Suédois Henning Mankell, qui situe son prologue dans la ville fictive d'El Qued, au sud-ouest de la Capitale.

<sup>3</sup> Au sens d'autochtones, approche retenue également par Leperlier (voir section IV.3). Bien entendu, les romans de ces auteurs sont compris de manière inconditionnelle dans notre liste, c'est-à-dire même s'ils n'ont *diégétiquement* rien à voir avec l'Algérie (ex. *Le pouvoir de l'ombre* de Mohamed Benayat, *L'outrage fait à Sarah Ikker* de Yasmina Khadra).

<sup>4</sup> Dans un souci d'objectivité, les auteurs « beurs » sont compris dans cette catégorie. Ce choix est explicité dans notre article mentionné plus haut.

<sup>5</sup> Ex. *Mon colonel* de Francis Zamponi, *Kabylie Twist* de Lilian Bathelot, *La guerre est une ruse* de Frédéric Paulin. À titre d'indication, *Djebel* de Gilles Vincent (2008) a été écarté du corpus, car seul l'épisode liminaire se situe dans l'Algérie au temps de la Guerre de libération, le reste de l'action se déroulant en France. Il en est de même pour *In Nomine Patris* de Francis Zamponi (2000) et *La Loire coule à Alger* de Sébastien Laroche (2013), qui se passent essentiellement à Montpellier pour le premier, et en Touraine pour le second, ainsi que pour *Je suis le fils de ma peine* de Thomas Sands (2022), où l'Algérie n'est évoquée qu'à travers les souvenirs de l'un des personnages.

<sup>6</sup> Ex. *Ombre 67* d'Ahmed Gasmia, *Le roman noir d'Ali* d'Abdelkader Ferchiche.

Cette précision étant faite, nous établirons donc le début du roman policier algérien francophone à 1966, année de la parution d'*Une seconde de toute beauté* de Frédéric Dard (Fleuve Noir), huis clos se déroulant dans un grand domaine colonial, quelque part en Algérie. L'année 1970 sera par conséquent celle de la publication du premier roman policier édité en Algérie, *Délivrez la Fidayia !* de Youcef Khader, lui-même français, faut-il le rappeler.

En effet, c'est sous ce pseudonyme que Roger Vilatimo « écrivit des romans d'espionnage arabes et anti-sionistes qui furent publiés [entre 1970 et 1972] par la Société nationale d'édition et de diffusion, la S.N.E.D » (Burtscher-Bechter, 1998, p. 32)<sup>1</sup>. Riglet explique cette commande par le fait qu'

il était sans doute insupportable à l'Algérie de voir figurer dans ses kiosques des romans français d'espionnage, qui, sous couvert d'aventures, exposaient des thèmes les plus opposés aux choix algériens de politique étrangère et distillaient un racisme anti-arabe sans fard. Car dans l'ordre des « méchants », l'Arabe tient une place non négligeable à côté de l'Allemand sadique, du froid robot soviétique ou de l'inquiétant et bien sûr rusé Asiatique » (cité dans Burtscher-Bechter, 2009, pp. 187-188).

Cela dit, ce dernier ne remet pas en cause l'algérianité des romans de Vilatimo/Khader :

[...] le lecteur de « El Moudjahid » apprend que Youcef Khader, pour être français, n'en partage pas moins « (la foi de l'Algérien) en un socialisme enrichissant – parce que préservant les valeurs spirituelles traditionnelles ». Nous verrons que là ne s'arrête pas la communion d'idées ; retenons d'ores et déjà qu'outre les conditions d'édition, du désir même de l'auteur, il convient de considérer ces textes comme algériens. (cité dans Burtscher-Bechter, 1998, p. 32).

---

<sup>1</sup> « Découverte » que l'on doit à Réda Belhadjoudja (voir entretien en annexe B).

Pour en revenir à Dard, il n'est pas à écarter qu'il soit à l'origine d'un autre texte se situant en Algérie, *La Mygale*, sorti en 1972, et signé Frédéric Valmain, qui serait, à l'en croire Cazon (2000)<sup>1</sup>, l'un des nombreux pseudonymes utilisés par le père de San Antonio<sup>2</sup>.

Si, sur le plan quantitatif, la production policière nationale reste largement en deçà de celles française ou anglo-saxonne<sup>3</sup>, elle se distingue sur celui de la qualité par son foisonnement subgénérique, en rapport avec les divers sous-genres existants, et aussi générique, car en plus du roman d'espionnage que d'aucuns classent comme un genre à part (Fosca, cité dans Bouchard, 1974 ; Fondanèche, 2005 ; Lits, 1999, etc.), quelques textes que nous intégrons au corpus peuvent aisément être répertoriés dans d'autres catégories paralittéraires, à l'image du roman fantastique pour *Complot à Alger* d'Ahmed Gasmia, ou du roman parodique pour *Commissaire Krim* d'YB. Notons également que les métapoliciers peuvent naturellement trouver leur place au sein de la « littérature blanche » (ex. *Le serment des barbares* de Boualem Sansal, *Le Rapt* d'Anouar Benmalek, etc.).

Il convient, toutefois, de rappeler qu'en matière de récit, deux nouvelles d'espionnage avaient été publiées avant les romans de Khader. Il s'agit de « Alfa R-13 » et « Alfa R-13 à Paris » d'Ahmed Chenouf-Boudi<sup>4</sup> (Déjeux, 1971, p. 233), parues dans l'hebdomadaire *Algérie Actualités* en 1969, soit une année avant la sortie de *Délivrez la Fidayia !*.

---

<sup>1</sup> Directeur de publication du bulletin *Les Polarophiles tranquilles* entre 2003 et 2010.

<sup>2</sup> Ce que réfute la famille de Dard (Frédéric Dard, 2020). D'autres sources avancent que ce pseudonyme a été employé par l'écrivain et acteur Paul Baulat de Varennes, né à Alger en 1931 (Frédéric Valmain, 2021).

<sup>3</sup> Ce constat est valable pour les tirages dans les autres pays africains.

<sup>4</sup> De son vrai nom Ahmed Chenouf, ancien combattant de l'ALN, haut cadre de l'État et journaliste originaire de Batna. L'auteur, décédé en février 2019, avait écrit, en plus des nouvelles mettant en scène l'agent secret Alfa R-13, d'autres récits courts ayant pour thème la Guerre d'Algérie, publiés dans *Algérie Actualités* et *An-Nasr* à partir de 1967 (Burtscher-Bechter, 1998 ; Déjeux, 1971).

Pour rester dans la nouvelle, il est à noter que le premier recueil algérien appartenant au genre policier, *De bonnes nouvelles d'Algérie* de Chawki Amari (Baleine), a été publié en 1998. Ensuite est paru celui collectif comptant des contributions du même auteur, en plus de Vincent Colonna, Virginie Brac, Rima Ghazil et Mohamed Kacimi, *Alger, ville blanche sur fond noir* (Autrement, 2003), et que l'on pourrait classer dans la catégorie parapolicière, puis *Les enquêtes de l'inspecteur SAB* de Walid Nakale (ANEP, 2005), et enfin *Les enquêtes absurdes du commissaire Krim* d'YB (L'Harmattan, 2021)<sup>1</sup>.

Dans le domaine de la bande dessinée, nous pouvons citer les deux albums de Ramzi Rafik<sup>2</sup>, qui mettent en scène le personnage créé par Khader (Saber Mourad alias SM-15), édités par l'ENAL sous les titres de *Halte au « plan » terreur* (1983) et *Échec au « plan terreur »* (1985), ceux de Benyoucef Abbas Kebir, parus chez la même maison en 1984, *Les aventures de l'inspecteur Chebka* et *L'orchestre aux bananes* (Fatmi, 2010, p. 81), l'adaptation du *Dingue au bistouri* de Yasmina Khadra par Mohamed Bouslah (Éditions Lazhari Labter, 2008), celle d'*Alger la noire* de Maurice Attia par Jacques Ferrandez (Casterman, 2012), et tout récemment *Non-Retour. Algérie, juillet 1962* d'Olivier Mangin (2021).

Pour finir, mentionnons que nous avons limité notre exploration à la période postindépendance. Cette remarque s'impose du fait de l'existence d'une production de récits policiers coloniaux, essentiellement des romans d'énigme, lesquels mériteraient sans doute une investigation plus poussée<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Dans ce contexte, il faut mentionner la publication en 2021 par El Mouthakaf d'un texte de Sara Ibrahim, *À Jamais*, identifié comme « nouvelle policière ». Questionnée sur cet aspect, l'auteure a indiqué que cette classification s'est faite selon le nombre de mots : « Du moment qu'on est entre 10.000 à 40.000 mots, nous sommes dans la nouvelle ou un roman court » (S. Ibrahim, communication personnelle, 3 juin 2022). Toutefois, le genre « nouvelle » étant ouvertement revendiqué sur la couverture, *À Jamais* ne pourrait figurer dans notre recension.

<sup>2</sup> Pseudonyme de Noureddine Hiahemzizou.

<sup>3</sup> *L'assassinat de Westminster College* d'Edmond Romazières (1935), *Les 7 pivoinés* de Max-André Dazergues (1938), *L'Ivoire polychrome* de Mario Beraud (1943), *Le Compagnon invisible* de Géo Duvic (1944), *L'Énigme de Tefaha* d'Alexis Gensoul (1945), *Un crime au Minaret* de Douglas G.

Arrêté au 31 décembre 2022, l'inventaire<sup>1</sup> qui suit se base, outre nos propres recherches, sur celui élaboré par Benhaïmouda (2005, pp. 646-647), ainsi que sur les décomptes effectués régulièrement par Aït Saïd-Ghanem et publiés sur son blog Tellemchaho (Tellemchaho.blogspot.com). D'autres travaux ont également été sollicités (Burtscher-Bechter, 1998 ; Benhaïmouda, 2012 ; Canu Fautré, 2020 ; Miliani, 1999).

Pour plus de clarté, nous avons classé les cent-dix (110) œuvres listées par pays d'édition (Algérie, France, Suisse), et dédié deux autres tableaux à la coédition (Algérie/France) et à l'autoédition numérique (transnationale par essence). Précisons aussi que nous n'avons tenu compte que de l'année de la première parution. Enfin, en ce qui a trait au sous-genre<sup>2</sup> auquel appartient chaque roman, il n'est donné ici qu'à titre indicatif. Pour les textes dont nous ne disposions pas à l'heure de la rédaction de cette thèse, nous avons recouru, en plus des ressources indiquées plus haut, aux indices paratextuels (identité générique, collection, couverture, notes de lecture, entretiens avec les auteurs, etc.) :

---

Brown (1945), *Meurtre aux Aiguades* de Jean Février (1949), *La Sorcière d'El-Gor* de Jean Simonet (1954), *L'Inconnu de Tipasa* du même auteur (1955) et *Le guet-apens* d'Alger de Pierre Nord (1955) (Liste non exhaustive).

<sup>1</sup> Notre proposition reste, bien sûr, ouverte et perfectible, et cela d'autant plus que le corpus en question *fluctue* au gré de la conception qu'on peut avoir de la *policarité* et de l'algérianité des œuvres littéraires.

<sup>2</sup> Abrégé comme suit : roman d'espionnage (ES), roman de procédure policière (PR), métapolicier (MP), roman noir (NR), roman à énigme (EN), roman à suspense (SP) et roman policier historique (PH).

**Tableau 1 : romans publiés en Algérie**

Année	Auteur	Titre	S-G	Éditeur
1970	Youcef Khader <sup>1</sup>	<i>Délivrez la Fidayia !</i>	ES	SNED
	≠	<i>La vengeance passe par Ghaza</i>	≠	≠
	≠	<i>Halte au « plan » terreur</i>	≠	≠
	≠	<i>Pas de « Phantoms » pour Tel-Aviv !</i>	≠	≠
1972	≠	<i>Les bourreaux meurent aussi...</i>	≠	≠
	≠	<i>Quand les « Panthères » attaquent...</i>	≠	≠
1973	Abdelaziz Lamrani	<i>D. contre-attaque</i>	≠	≠
1980	≠	<i>Piège à Tel-Aviv</i>	≠	≠
1981	Larbi Abahri	<i>Banderilles et muleta</i>	≠	≠
1986	Zehira Houfani	<i>Les Pirates du désert</i>	PR	ENAL
	≠	<i>Le Portrait du disparu</i>	≠	≠
	Djamel Dib	<i>La Résurrection d'Antar</i>	≠	≠
	≠	<i>La Saga des Djimms</i>	≠	≠
1987	Salim Aïssa <sup>2</sup>	<i>Mimouna</i>	≠	Laphomic
1988	Salim Aïssa	<i>Adel s'emmêle...</i>	≠	ENAL
	Rabah Zeghouda	<i>Double Djo pour une muette</i>	≠	≠
1989	Djamel Dib	<i>L'Archipel du Stalag</i>	≠	≠
	Saïd Smâïl	<i>Les Barons de la pénurie</i>	MP	≠
1990	≠	<i>L'Empire des démons</i>	≠	≠
	Commissaire Llob <sup>3</sup>	<i>Le dingue au bistouri</i>	NR	Laphomic
1991	Mohamed Benayat	<i>Fredy la rafale</i>	≠	≠
1993	Commissaire Llob	<i>La foire des enfoirés</i>	≠	Laphomic
2002	Adlène Meddi	<i>Le Casse-tête turc</i>	NR	Barzakh
	Nabil Benali	<i>À la mémoire du commandant Larbi</i>	≠	≠
	Rahima Karim	<i>Le meurtre de Sonia Zaid</i>	EN	Marsa
2005	Ali Malek	<i>Le chien de Titanic</i>	MP	Barzakh
2006	Salah Chekirou	<i>Le tycoon et l'empire des sables</i>	SP	À compte d'auteur
2007	Ahmed Gasmia	<i>Complot à Alger</i>	≠	Casbah
	Mohamed Balhi	<i>La mort de l'entomologiste</i>	NR	Barzakh
2008	Adlène Meddi	<i>La Prière du Maure</i>	≠	≠
2009	Mohamed Benayat	<i>Le pouvoir de l'ombre</i>	SP	Mille-feuilles
2010	Abdelkader Ferchiche	<i>Le roman noir d'Ali</i>	NR	Alpha
2011	Azdine <sup>4</sup>	<i>L'Étrangleur d'Alger</i>	≠	Apic
	Tarik Djerroud	<i>Hold-up à la Casbah</i>	PH	Belles-Lettres
	Mohamed Dorbhan	<i>Les neuf jours de l'inspecteur Salaheddine</i>	MP	Arak
2012	Khaled Mandi	<i>Intrigue à Sidi Fredj</i>	SP	Mazola
	Djamel Eddine Merdaci	<i>L'impasse du Maltais</i>	NR	Casbah
2014	Ahmed Gasmia	<i>Ombre 67</i>	SP	Ag <sup>ce</sup> d'édition africaine
	Tarik Djerroud	<i>Un cœur à prendre</i>	MP	Tafat
2017	Adlène Meddi	<i>1994</i>	NR	Barzakh

<sup>1</sup> Pseudonyme de Roger Vilatimo.

<sup>2</sup> Pseudonyme de Tahar Boukella.

<sup>3</sup> Premier pseudonyme de Mohammed Moulessehoul, avant Yasmina Khadra.

<sup>4</sup> Pseudonyme d'Aomar Derradji.

	Mohamed Mehafdi	<i>On ne pardonne pas aux Algériens</i>	PR	AFEC
2019	Ame Amour <sup>1</sup>	<i>Les tribulations de Karim à Alger</i>	NR	ENAG
	Daho Tabti	<i>La dernière enquête</i>	≠	Casbah
	Mustapha Bouchareb	<i>Mère des Cités</i>	≠	Chihab
	Saad Khiari	<i>Le fils du Caïd</i>	SP	Hibr
2020	Zine Bakhouché	<i>La dernière audience</i>	≠	Adlis
2021	Corinne Chevallier	<i>Prodigieuse fortune</i>	PH	Casbah
	Adib Benazzi	<i>Marée basse</i>	SP	Dalimen
2022	Rénia Aouadène	<i>Le choix de Thanina</i>	NR	Marsa

**Tableau 2 : romans publiés en France**

Année	Auteur	Titre	S-G	Éditeur
1966	Frédéric Dard	<i>Une seconde de toute beauté</i>	NR	Fleuve Noir
1972	Frédéric Valmain <sup>2</sup>	<i>La Mygale</i>	≠	Denœl
1973	Assia (Dridi)	<i>God et la trinité</i>	≠	S.E.F Philippe
	Albert Kantof	<i>Tango Bravo</i>	≠	Daudy Plon
1990	Jacques Syreigeol	<i>Une mort dans le djebel</i>	≠	Gallimard
1997	Yasmina Khadra	<i>Morituri</i>	≠	Baleine
	≠	<i>Double blanc</i>	≠	≠
1998	≠	<i>L'Automne des chimères</i>	≠	≠
	Abed Charef	<i>Au nom du fils</i>	≠	L'Aube
	Catherine Simon	<i>Un baiser sans moustache</i>	≠	Gallimard
	Abdelkader Djemai	<i>31, rue de l'Aigle</i>	MP	Michalon
1999	Boualem Sansal	<i>Le Serment des barbares</i>	≠	Gallimard
	Francis Zamponi	<i>Mon colonel</i>	NR	Actes Sud
2000	Azouz Begag	<i>Le Passeport</i>	MP	Seuil
	Salah Guemriche	<i>L'homme de la première phrase</i>	NR	Rivages
2001	André Allemand	<i>Un crime en Algérie</i>	≠	≠
2003	Dey Bendifallah	<i>Le Minaret ensanglanté</i>	MP	Édite
	Catherine Simon	<i>Du pain et des roses. Meurtres à la Croix-Rousse</i>	NR	L'Aube
2004	≠	<i>On ne quittera jamais le territoire des loups<sup>3</sup></i>	≠	≠
	Yasmina Khadra	<i>La part du mort</i>	≠	Julliard
	Messaoud Benyoucef	<i>L'algèbre de la mort</i>	≠	L'Embarcadère
2006	Maurice Attia	<i>Alger la noire</i>	≠	Actes Sud
2007	Francis Zamponi	<i>Le Boucher de Guelma</i>	≠	Seuil
	Amid Lartane <sup>4</sup>	<i>L'envol du faucon vert</i>	≠	Métailié
2008	YB <sup>5</sup>	<i>Commissaire Krim</i>	≠	Grasset
2009	Anouar Benmalek	<i>Le Rapt</i>	MP	Fayard
	Kamal Oumalek	<i>Accointance de chacals</i>	NR	Polar

<sup>1</sup> Pseudonyme de Hamza Ammour.

<sup>2</sup> Pseudonyme (possible) de Frédéric Dard.

<sup>3</sup> Paru initialement sous le titre *Noir Maroc*.

<sup>4</sup> Pseudonyme d'un ex-haut cadre algérien en exil (Algeria-Watch, 2009).

<sup>5</sup> Pseudonyme de Yassir Benmiloud.

2011	Perrine Le Querrec & Lalie Walker Mohamed Arhab	<i>Le chant des dunes</i> <i>Les aumônières de Dieu</i>	≠ SP	La Manufacture de livres L'Harmattan
2012	Barouk Salamé <sup>1</sup> Lilian Bathelot	<i>Une guerre de génies, de héros et de lâches</i> <i>Kabylie Twist</i>	≠ NR	Rivages Gulf Stream
2013	Éric Guillon Francis Pornon	<i>Le bon camp</i> <i>À la santé des pachas</i>	≠ ≠	La Manufacture de livres Après la lune
2014	Saïd Oussad	<i>Les chemins inutiles</i>	MP	L'Harmattan
2016	Ahmed Tiab ≠	<i>Le Français de Roseville</i> <i>Le désert ou la mer</i>	NR ≠	L'Aube ≠
2017	≠ Mustapha Yalaoui	<i>Gymnopédie pour une disparue</i> <i>Le Général K</i>	≠ SP	≠ L'Harmattan
2018	Frédéric Paulin François Muratet Zine Bakhouché Marc Bowman Ahmed Tiab	<i>La guerre est une ruse</i> <i>Tu dormiras quand tu seras mort</i> <i>Double Jeu</i> <i>La Bombe d'Alger</i> <i>Pour donner la mort, tapez 1</i>	≠ ≠ ≠ ES NR	Agullo Joëlle Losfeld Saint Honoré Pierre de Taillac L'Aube
2019	≠ ≠ Stéphane Keller <sup>2</sup> Georges Salinas	<i>Mortelles fratries</i> <i>Adieu Oran</i> <i>Telstar</i> <i>Le chat d'Oran</i>	≠ ≠ ≠ SP	≠ ≠ Toucan Mareuil
2020	Guillaume Audru	<i>Nous sommes bien pires que ça</i>	NR	Caïman
2022	Ahmed Tiab Andres Serrano	<i>Entendez-vous dans les campagnes</i> <i>In fine mundi</i>	NR NR	L'Aube Nouveau Monde

**Tableau 3 : romans publiés en Suisse**

Année	Auteur	Titre	S-G	Éditeur
1980	Ame Amour	<i>Karim, inspecteur malgré lui</i>	≠	Poésie vivante
1984	Ame Amour	<i>Le possible de l'inimaginable</i>	≠	≠
2002	Charaf Abdessemed	<i>Meurtres en sérail</i>	≠	Metropolis

**Tableau 4 : romans publiés en coédition (Algérie/France)**

Année	Auteur	Titre	S-G	Éditeur
2000	Salah Chekirou	<i>Le grain de sable. : Exploration dans les mystères de l'assassinat du Président Mohamed Boudiaf</i>	SP	EDIF 2000/ Publisud
2014	Yasmina Khadra ≠	<i>Qu'attendent les singes</i> <i>L'outrage fait à Sarah Ikker</i>	NR ≠	Casbah/Julliard ≠

<sup>1</sup> Pseudonyme de Vincent Colonna.

<sup>2</sup> Pseudonyme de Stéphane Papanian.

**Tableau 5 : romans publiés en autoédition numérique**

Année	Auteur	Titre	S-G	Éditeur
2009	Michel Behar	<i>La cellule d'Alger</i>	ES	Publibook
2017	Nabil Benali	<i>L'espion d'Alger</i>	PH	Independently published
	Salah Taibi	<i>La cruelle vérité</i>	SP	Amazon KDP
	Monique Molière	<i>Lignes de fuite</i>	≠	Bookelis
2020	Zoubir Zerarga	<i>Meurtre scientifique</i>	≠	Éd. du Net

## **B/Entretien avec Réda Belhadjoudja (Hakim Laâlam)**

*Davantage connu sous le pseudonyme de Hakim Laâlam comme chroniqueur (« Le nez et la perte » dans Liberté, puis « Pousse avec eux » dans Le Soir d'Algérie) et romancier (Rue sombre au 144 bis, R.I. : au nom du Père, du Fils et du Sain d'Esprit, etc.), Réda Belhadjoudja n'en est pas moins l'auteur, en 1993, du premier travail universitaire consacré au roman policier algérien (Traitement de la notion de suspense dans le roman policier algérien ou la naissance du polar en Algérie). Dans cet entretien<sup>1</sup>, l'auteur revient sur les conditions de l'élaboration de thèse, de même qu'il évoque sa vision du polar et du livre en général.*

### **Presque trente ans après votre mémoire de magistère consacrée au roman policier algérien, en suivez-vous encore l'évolution ?**

Pas du tout ! Il m'arrive de lire parce qu'il y a le label policier. Souvent, c'est dit par la critique. Je lis et j'essaie d'y retrouver quelques clés, mais j'en sors déçu parce que je suis resté arcbouté sur les règles du polar. Alors, ai-je suivi l'évolution du polar algérien ? Je mentirais si je disais oui.

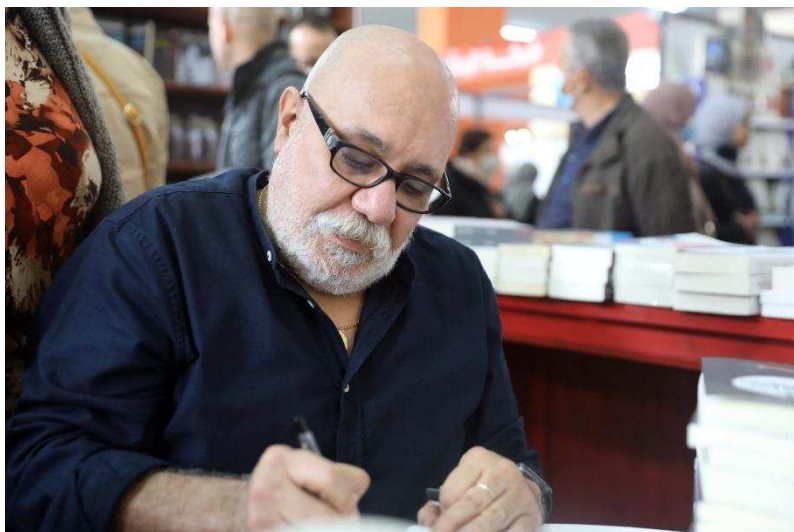
**Vous êtes à l'origine de l'intégration des romans d'espionnage de Youcef Khader, alias Roger Vilatimo, Abdelaziz Lamrani et Larbi Abahri, dans le corpus policier<sup>2</sup>, laquelle a fait consensus par la suite (Burtscher-Bechter, Benhaïmouda, etc.). Pouvez-vous nous expliquer pourquoi le premier roman policier algérien (*Délivrez la Fidayia ! De Youcef Khader, 1970*) est, en fait, un roman d'espionnage écrit par un Français ?**

---

<sup>1</sup> Réalisé le 9 juin 2022 à la librairie Média Plus de Constantine, avec l'aimable concours de Yacine Saïd Hannachi.

<sup>2</sup> Dans le contexte académique s'entend, car il faut préciser que cette filiation *contre nature* avait auparavant été consacrée par la presse, à l'image de la proclamation de la naissance du genre parue dans *El Moudjahid*, dès 1970, sous le titre « Le roman policier algérien est né » (Benhaïmouda, 2005, p. 120).

Ce qui intègre le roman d'espionnage au cadre générique « polar », c'est d'abord l'intrigue : situation initiale, déséquilibre, enquête, qu'elle soit sous forme policière ou de mission, ce qui est le terme utilisé dans le roman d'espionnage, et dénouement. C'est pour cela que j'avais parlé de naissance, mais je relativise ce terme à l'intérieur du mémoire. En fait, je parle plus d'avortement, de naissance avortée, parce qu'il y a eu une plage de vide entre la parution en 1981 de *Banderilles et Muleta* d'Abahri et la fin des années quatre-vingt, alors que cette « fausse » naissance pouvait laisser penser qu'il allait y avoir un courant qui aura à se développer...



**Benhaïmouda soutient que le roman d'espionnage antisioniste est une catégorie compensatoire...**

Il faut savoir qu'au départ, j'avais travaillé sur le roman de gare. La question à poser est « écrire, mais pour qui ? » : pour un lectorat, et à l'époque, c'est du vécu, il existait dans les gares algériennes des kiosques où on achetait des livres. Je faisais Alger-Bordj Bou Arreridj (ville de naissance de Belhadjoudja, N.D.R.) régulièrement en aller-retour, et les lecteurs avaient accès à un roman de gare. Le roman de gare est

multiforme, et là, il se trouve que je suis tombé sur un roman de gare dont l'intrigue est policière, il se base sur une intrigue elle-même montée sur une enquête. Donc, il n'y avait aucune compensation, il y avait à prendre un corpus qui était là, que fallait-il en faire ? Vous savez, c'est un grand portail, la littérature de gare, un immense hangar où on peut tout fourrer, mais il y a les spécificités de l'enquête, au-delà de la quête qui est celle du conte, il y a carrément une enquête, avec des indices, un meurtre, et donc, les ingrédients étaient là, est-ce qu'il fallait pour autant en conclure à la naissance d'un genre ? La question était là et une grande partie de la réponse figurait dans l'identité de l'auteur. Qui était l'auteur ? Donc conclusion, travail de commande. Tout mon drame à moi, parce que je l'ai écrit, c'est d'admettre enfin que nous avons eu une fausse naissance du polar algérien. Mais il n'y a jamais de fausse naissance qui ne produise pas d'effet. Je suis convaincu qu'un Yasmina Khadra ne peut pas avoir fait l'impasse sur les romans de Khader. D'ailleurs, il y a certains tics que nous retrouvons dans ses romans. Je le dis sans avoir étudié la chose, toujours de l'extérieur, du point de vue d'un simple lecteur.

**Dans un recensement des romans policiers algériens publiés depuis l'Indépendance, nous avons répertorié trois romans publiés en 1973 en France (*God et la Trinité d'Assia Dridi*), et en 1980 et 1984 en Suisse (*Karim, inspecteur malgré lui et Le possible de l'inimaginable* d'Ame amour). Par ailleurs, un roman écrit par Frédéric Dard en 1966 (*Une seconde de toute beauté*) semble bien être le tout premier polar dont l'intrigue se déroule en Algérie...**

D'où justement la nécessité de relativiser ce qui a été écrit à une étape, parce que c'est un domaine qui a été tellement peu défriché à l'époque. Pourquoi je ne m'estime pas légitime ? Ce n'est pas de la fausse modestie, c'est juste que j'ai travaillé sur un temps, avec les moyens de ce temps-là. Puis, il y a les rencontres hasardeuses, celle d'un « quai sans brumes » : les bouquinistes de la cité. Pour en revenir à ma recherche, il faut savoir qu'à l'époque de la soutenance, j'étais déjà dans le terrorisme, j'étais happé, je n'avais plus de vie. Je vivais dans une résidence sécuritaire. D'ailleurs,

j'avais soutenu dans des conditions rocambolesques. On n'était plus à Alger-Centre, et l'institut des langues étrangères venait d'être délocalisé à Bouzareah, dans une ancienne caserne, et le jour de la soutenance, c'était tout frais, les militaires venaient de livrer l'université au ministère de l'Enseignement supérieur. Dans les couloirs, vous pouviez encore lire : «Faites silence, l'élève travaille» ! Il n'y avait pas d'affichage, car il ne fallait pas annoncer la tenue de la soutenance, parce qu'ils avaient peur de s'exposer à des repréailles, parce que le FIS était implanté partout. C'était un climat particulier. Je travaillais en plus à la radio, donc, il fallait tous les jours dire «Bonjour» pour montrer que la République ne s'était pas encore effondrée. La béance, elle est là, à mon niveau...

**Le cas d'Assia est quand même intrigant, bien que n'ayant pas été tendre avec elle, Jean Déjeux l'avait régulièrement cité dans ses décomptes<sup>1</sup>...**

Ah, le Père Déjeux ! On l'appelait justement le Père Déjeux parce que c'était une sorte de cathédrale... Il avait fait une anthologie des auteurs avec Christiane Achour, qui était ma directrice de recherche, elle m'a dit : «J'ai dû batailler avec le père Déjeux ! », et je lui ai répondu : Ben écoutez, grand bien vous fasse, mais il ne fallait pas vous encombrer... C'est des chapelles... et je vais vous dire, mais si, peut-être, ça n'intéresse pas directement votre sujet, ça nous replonge dans le mystère des succès littéraires des années deux-mille, et de ces chapelles franco-françaises qui, parfois, désignent ou font l'élection unanime de qui... C'est des douleurs, c'est de véritables douleurs. Les figures de l'écriture planétaire ont mangé des têtes de poissons, je pense à l'« étudiant pauvre » de Vallès, fait de petits boulots pour pouvoir espérer un jour être aux portes des grandes maisons d'édition. Comment ça fait-il, mon Dieu, par quel

---

<sup>1</sup> Cf. <https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/93/8/1/151717#:~:text=Le%20roman%20policier%20alg%C3%A9rien%20francophone%2C%20dont%20la%20naissance%20remonte%20%C3%A0,l'int%C3%A9gration%20des%20textes%20d>.

miracle de la transcendance, en arrivons-nous aujourd'hui à des « stars » au bout d'un seul opus ?

**Concernant l'aspect sériel, qui est à la base de la pérennité de toute paralittérature, le constat à faire est la quasi-inexistence de collections policières. Aucune des trois tentatives enregistrées n'a été menée à bout, que ce soit « Noir Barzakh » chez Barzakh (2002), « Apic Noir » chez Apic (2011) et « Enigma » chez Casbah (2019). Quelle pourrait en être l'explication selon vous ?**

C'est vrai que l'angle est intéressant, parce qu'il s'agit d'une matrice conductrice du polar, beaucoup plus que d'autres genres littéraires. Il y a des formes d'écriture qui n'ont pas besoin d'être mises dans un placard générique. Le polar est d'abord « collection » parce que l'on consomme, on va vers cette échoppe-là, donc, il y a une enseigne avec écrit dessus « Entrez : polar ». Donc, il faut qu'il y ait des *warnings*. C'est un habitus d'écriture avec le roman noir, pour se démarquer des maisons d'édition, qui étaient multigenres... Maintenant, pour répondre à votre question, je vais être brutal. Comment estimez-vous qu'il y a un champ éditorial chez nous ? Et je pèse mes mots, quand je parle de champ éditorial, c'est-à-dire une récurrence de la production qui fasse, par exemple, qu'au SILA 2022<sup>1</sup>, on ne vient pas avec une œuvre de 2018, 2017 ou 2016. On ne règle pas le problème comme l'ont fait les gens du SILA, d'un point de vue réglementaire...

**Hadj Miliani parle de l'inexistence en Algérie d'un champ de production élargi...**

Attendez, l'inexistence d'un champ de production et aussi le champ principal où s'exprime la production, celui de la lecture. Où est le réseau naturel de la rencontre, même accidentelle, entre le livre et le jeune lecteur ? La bibliothèque municipale ! Je suis désolé, j'habitais l'avenue Larbi Ben M'Hidi à Alger, et j'allais au centre culturel français, et je peux même vous dire aujourd'hui le nom de la dame qui s'occupait des livres, c'était Mme Michel ! C'est elle qui nous recevait : la bibliothèque rose, la

---

<sup>1</sup> Salon international du livre d'Alger.

bibliothèque verte, et puis, plus on grandissait, plus on évoluait... On ne va pas refaire l'histoire du livre, mais ceux qui ont eu pour projet d'imposer, de fragmenter, de réduire en miettes ce pays ont attaqué là où il fallait : l'école, l'université, j'allais presque dire qu'elle n'est que subsidiaire parce qu'elle est l'aboutissement d'un processus plus long et plus pernicieux, et bien avant, le réseau des bibliothèques qui existait. J'aurais eu des étudiants, j'aurais donné comme sujet de recherche le recensement des espaces de lecture, ce qu'ils sont devenus, ou comment passer de la consommation livresque à la consommation d'autre chose... J'y pense, il y a des années, Diégo Colas, qui était ministre conseiller à l'Ambassade de France à Alger, m'avait appelé pour me dire : « J'ai lu votre mémoire ! », et moi-même ayant un goût prononcé pour la littérature policière, je me retrouve, avec Adlène Meddi, qui avait sorti à cette époque son deuxième roman policier (*La Prière du Maure*, N.D.R.), invité à dîner à l'Ambassade de France, par un étranger, pour parler de polar chez moi, en Algérie ! C'est bien beau de vouloir débâter sur ce sujet, mais qu'à plusieurs reprises, des compatriotes ne me citent même pas... D'ailleurs, j'avais envoyé un mot, une fois, je ne sais plus à quelle rédaction...

**Il y a même eu, en 2010, un article dans *Le Soir d'Algérie* (journal où officie Belhadjoudja depuis 2001, N.D.R.), où l'auteur cite certains chercheurs, dont Beate Burtscher-Bechter<sup>1</sup>, qui s'était largement inspiré de votre travail, et même un extrait de l'entretien que vous avait accordé Rachid Boudjedra sur le polar, à l'époque où vous travailliez au quotidien *Horizons*, sans pour autant qu'il ne soit question de vous...**

J'ai poussé ma gueulante, mais sans grand espoir. Me sentez pas trop opprimé par rapport à ça, ayant fait ce qui me semblait normal de faire dans un cadre universitaire, pour passer ensuite à autre chose...

---

<sup>1</sup> À l'origine de la deuxième thèse consacrée au roman policier algérien (*Entre affirmation et critique, le développement du roman policier algérien d'expression française*, 1998).

**Il y a Réda Belhadjoudja l'universitaire, Hakim Laâlam le chroniqueur, et Hakim Laâlam l'écrivain, qui, à son actif, compte deux romans et un recueil de nouvelles, dont, curieusement, aucun n'appartient au genre polar...**

Croyez-vous ? Il y a de nouvelles dans *L'Homme carrefour et autres histoires d'un pays impossible* qui sont architecturalement policières. Pas beaucoup, mais quelques-unes, mais cela ne les intègre pas pour autant au genre policier.

**Justement, que pensez-vous des romans policiers qui ne se conforment pas forcément aux canons du genre ? Je pense par exemple au dernier roman de Meddi, 1994, qui, bien que présenté comme un polar, ne contient pas à vrai dire d'enquête...**

Là aussi, ma réponse sera brutale : et si nous revenions aux règles ? Le roman policier est un genre codifié. Je veux bien que l'on s'essaie à la nouvelle littérature, au nouveau roman, mais on n'est pas tous des Robbe-Grillet ! Quelque part, il me semble qu'il est bon, en matière d'écriture, de commencer par un apprentissage du bien-écrire. Je vous assure que c'est très important. Personnellement, je n'y suis pas encore, mais je dis juste qu'il est bon que les jeunes lecteurs aient des îlots de reconnaissance : je suis en train de feuilleter un polar, je suis en train de lire un roman historique, et puis après, on peut entrer dans les distorsions, dans les digressions, dans les entorses, dans les crimes de lèse-majesté par rapport à la linéarité d'un texte... On peut y aller, mais avant, encore faut-il que la personne puisse aligner une trame. Je vous assure que j'ai cette exigence aujourd'hui.

**Vous avez tout à fait raison de l'avoir, et vous avez surtout la légitimité de le dire...**

Eh bien, je ne la revendique plus !

## C/Présentation du corpus

### *La guerre est une ruse* de Frédéric Paulin

**Année de publication :** 2018

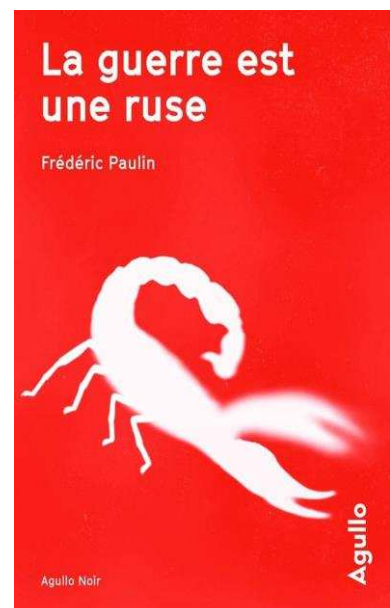
**Collection :** Agullo Noir

**Éditeur :** Agullo

**Nombre de pages :** 384

**Sous-genre :** Thriller politique

**Quatrième de couverture :** Algérie, 1992. Après l'annulation des élections remportées par le Front islamique du salut, une poignée de généraux, les «janviéristes», ont pris le pouvoir. L'état d'urgence est déclaré, les islamistes pourchassés ont pris les armes. Le pays sombre dans une violence sans précédent... Tedj Benlazar, agent de la DGSE, suit de près les agissements du tout-puissant Département du renseignement militaire, le sinistre DRS qui tire toutes sortes de ficelles dans l'ombre. Alors qu'il assiste à l'interrogatoire musclé d'un terroriste, Tedj apprend l'existence de camps de concentration où les islamistes seraient parqués dans des conditions inhumaines. En fouinant plus avant, il met au jour des liens contre-nature entre le DRS et les combattants du GIA. Quel jeu jouent donc les services secrets avec les terroristes ? Les massacres quotidiens sont-ils l'œuvre des uns ou des autres ? Ou d'une instrumentalisation diabolique des seconds par les premiers ? Avec ce roman ambitieux, Frédéric Paulin plonge le lecteur au cœur de la décennie noire qui ravagea l'Algérie et préfigura une nouvelle ère de terreur inaugurée par les attentats du 11 septembre.



## ***Telstar* de Stéphane Keller**

**Année de publication :** 2019

**Collection :** Toucan Noir

**Éditeur :** Éditions du Toucan

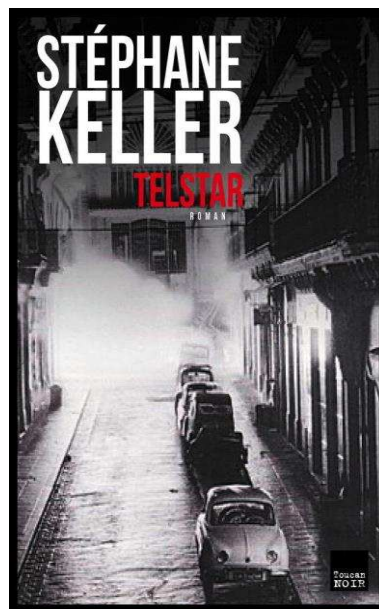
**Nombre de pages :** 478

**Sous-genre :** Roman noir

**Quatrième de couverture :** Alger, décembre 1956.

La ville est plongée dans la violence depuis maintenant plusieurs mois. Aux attentats du FLN répondent les exactions des fanatiques de l'Algérie française. Sous la pression des événements, le gouverneur général Robert Lacoste décide de faire appel aux parachutistes du général Massu pour rétablir l'ordre et pacifier la ville, par tous les moyens. Au même moment, des jeunes filles sont tuées dans le quartier européen. Deux Flics, qui se haïssent de tout leur être, sont chargés de l'enquête. Pour l'inspecteur principal Brochard, l'assassin ne peut être qu'un

arabe, un type du FLN. Mais son adjoint est d'un avis différent. Quand le capitaine Jourdan arrive de Suez avec la 10<sup>e</sup> Division Parachutiste, il sait que l'opération militaire de grande envergure qui va avoir lieu, sera étudiée attentivement par de nombreux observateurs étrangers. Croiser le colonel Hollyman, ancien patron des opérations spéciales à l'OSS et vieille connaissance d'Indochine, n'est donc pas vraiment une surprise. En revanche, être mêlé à une enquête de police civile aux relents plus qu'inquiétants, ça n'était pas du tout au programme...



## ***Un crime en Algérie* d'André Allemand**

**Année de publication :** 2001

**Collection :** Rivages Noir

**Éditeur :** Rivages

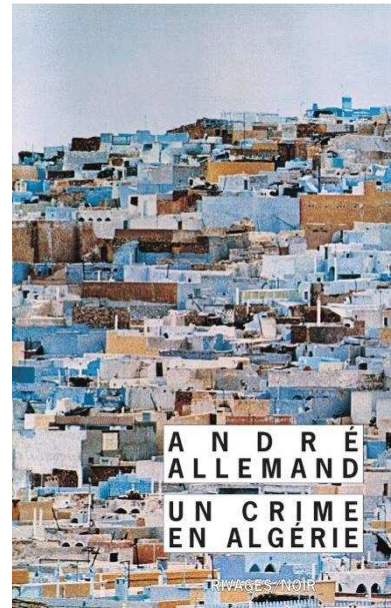
**Nombre de pages :** 170

**Sous-genre :** Roman noir

**Quatrième de couverture :** Alger, 15 août 1963.

C'est la course éperdue d'une jeune fille en maillot de bain qui attire l'attention de l'adjudant Lambert et de son collègue, sur la plage du rocher bleu. La jeune fille s'appelle Danielle Orsini. Elle se trouvait dans une crique avec son fiancé ; ils ont été attaqués par un inconnu armé d'un automatique. Danielle a été violée et son compagnon tué. L'agression serait passée inaperçue dans une ville où «la mort violente, publique, obscène» devient monnaie courante, si Danielle Orsini n'était la secrétaire de Jean Mercier, consul de France à Alger. Mercier la prend sous sa

protection, mais découvre bientôt que cette affaire de viol est beaucoup plus complexe qu'il ne le pense. Qui se cache derrière la jeune secrétaire un peu naïve avec ses couettes et ses robes en vichy ? Et quel rôle joue Ousmane, le contrôleur général de la sûreté algérienne, grand provocateur et passé maître dans l'art de la manipulation ? Après *Les Turbulences de Madagascar*, l'auteur de *Au Cœur de l'île rouge* a choisi l'Algérie pour cadre de son roman, dont le protagoniste est un consul désenchanté, un homme qui voit ses certitudes ébranlées et va succomber à de singulières attractions.



## ***Le Passeport* d'Azouz Begag**

**Année de publication :** 2000

**Collection :** Cadre rouge

**Éditeur :** Seuil

**Nombre de pages :** 215

**Sous-genre :** Métapolicier

**Quatrième de couverture :** Que vaut la vie d'un flic dans une ville en guerre? Chaque matin, c'est la question que se pose Zoubir El Mouss, alias Zouzou, ancien agent de la circulation qui rêvait d'une existence heureuse à regarder passer les « gazelles » aux carrefours d'Alger la blanche. Ses collègues, grands consommateurs de tranquillisants, Simon, Géloule et Karamel, ne sont pas mieux lotis. Tous les quatre sont maintenant serrés dans une Toyota, un huis-clos ambulante à l'image de leur vie. La peur au ventre, ils roulent en écoutant les instructions radio qui les dépassent. Leur fréquence est interceptée par les « fous de Dieu », les « coupeurs de têtes », qui possèdent des renseignements complets sur chacun d'eux. Mais ce qu'Azouz Begag fait défiler à cent à l'heure comme dans un rétroviseur, c'est le chaos d'un monde, le nôtre, la chronique de toutes les dictatures, d'où qu'elles soient, incarnées par ces policiers perdus qui se trompent de cible avant de mourir à leur tour. Seul, peut-être, Zouzou s'en tirera...



***Un baiser sans moustache* de Catherine Simon**

**Année de publication :** 1998

**Collection :** Série noire

**Éditeur :** Gallimard

**Nombre de pages :** 224

**Sous-genre :** Roman noir

**Quatrième de couverture :** Elle a beau être énorme et géniale, Emma Aït Saada n'a pas la tâche facile. Comment retrouver Yolande, son amie française, disparue à Oran, au milieu du printemps et de la guerre civile, sans laisser d'autre trace qu'une recette de couscous ? Entre gangs islamistes, tueurs à gages et mafiosi de la Sécurité militaire, il faut jouer serré... L'Algérie s'est changée en une immense roulette russe. Hamdoulillah !



## ***Alger la noire* de Maurice Attia**

**Année de publication :** 2006

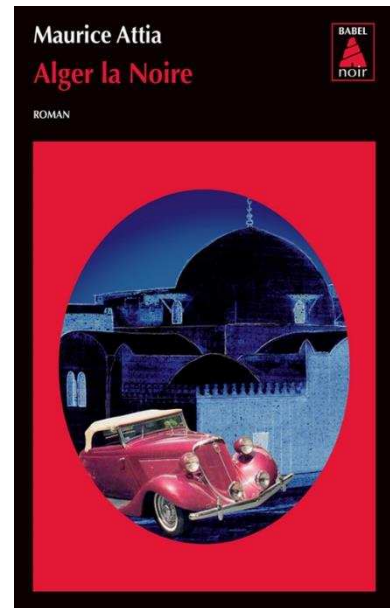
**Collection :** Babel Noir

**Éditeur :** Actes Sud

**Nombre de pages :** 400

**Sous-genre :** Roman noir

**Quatrième de couverture :** Alger, 1962 : un monde finit de se décomposer, bientôt l'Algérie sera indépendante et l'OAS mène son baroud d'honneur. Sur la plage de Padovani, à Bâb-el-Oued, deux gamins ont trouvé les corps d'Estelle et de Mouloud : une balle dans le cœur pour elle, une autre dans la nuque pour lui et trois lettres gravées sur son dos... Paco Martinez, inspecteur de police qui refuse envers et contre tous de prendre parti dans cette guerre, va, avec un acharnement dérisoire, s'emparer de cette affaire pour échapper à la guerre civile et fuir le chaos de son univers. Épaulé, un temps, par Choukroun, son coéquipier et ami, puis par Irène, sa flamboyante maîtresse, Paco, fils d'un anarchiste espagnol assassiné durant la guerre d'Espagne, sera inévitablement rattrapé par son histoire lorsque sa grand-mère, sombrant, à l'image de la ville, dans la démence, lui fera perdre quelques illusions. Menant son roman noir à quatre voix, l'auteur nous entraîne dans l'univers glauque d'une famille de la bourgeoisie algéroise, avec ses secrets, ses perversions et ses conflits de loyauté. Mais qu'importe alors la mort de deux individus, quand, à Bâb-el-Oued, la folie et le désespoir engendrés par les « événements d'Algérie » forcent des êtres résignés à tout abandonner ou à tout détruire ?



## ***Au nom du Fils* d'Abed Charef**

**Année de publication :** 1998

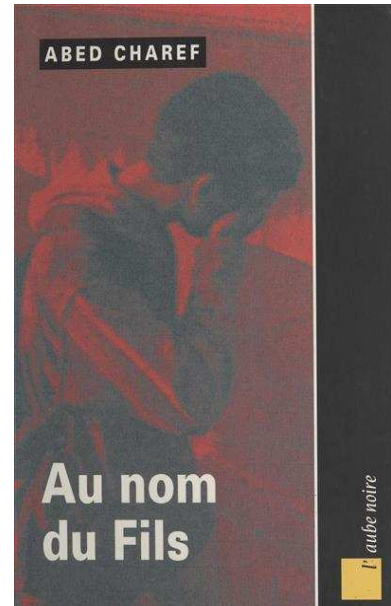
**Collection :** L'Aube noire

**Éditeur :** L'Aube

**Nombre de pages :** 260

**Sous-genre :** Roman noir

**Quatrième de couverture :** « La première détonation réveilla Kamel Rahem en sursaut. Un bruit assourdissant. Il crut, un moment, que le tir avait eu lieu à l'intérieur même de son appartement. Il rejeta le drap, regarda autour de lui, et allait se lever quand il entendit la seconde détonation, tout aussi forte. » Dans une jolie rue d'Alger un homme est assassiné. Impulsivement, Kamel se précipite pour aider la victime ; mais s'il est trop tard pour elle, il l'est aussi pour rester en dehors de cette affaire. Kamel le savait pourtant bien que dans l'Algérie d'aujourd'hui, il vaut mieux ne jamais rien voir ! Le voilà pris dans le maelström des arrestations, enlèvements et interrogatoires. En réchappera-t-il ? Et si oui, ne sera-ce pas au détriment de ce qu'il a de plus cher au monde ? Abed Charef nous livre ici, dans sa brutalité, le roman noir de l'Algérie. Terrible et fascinant.



## ***L'Étrangleur d'Alger d'Azdine***

**Année de publication :** 2011

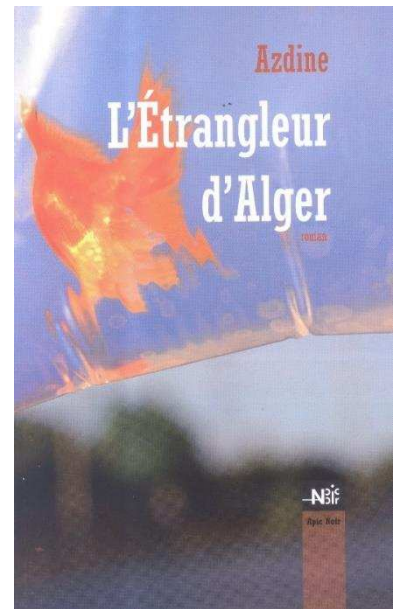
**Collection :** Apic Noir

**Éditeur :** Apic

**Nombre de pages :** 184

**Sous-genre :** Roman noir

**Quatrième de couverture :** Le commissaire Ben a la réputation de super flic de la criminelle ; il est pourtant chargé par son supérieur d'enquêter sur une banale disparition d'un «p'tit kinois». À peine avait-il commencé à s'intéresser à ce clebs de «grosses légumes» qu'il est rappelé pour une affaire de meurtre. Selon les premiers éléments, la victime, la nièce d'un haut responsable, a été étranglée et abandonnée dans les toilettes de l'université. Sur les lieux du crime, le commissaire Ben a la fâcheuse intuition que ce n'est que le début d'un long cauchemar. Crime passionnel ? Au fil de l'enquête, les nœuds se délient et la vérité ronge l'esprit du commissaire : le mal qu'il combat au quotidien dans les bas fonds de sa ville lui tombe cette fois-ci du ciel. Une enquête policière menée à la fine plume, une écriture d'une fraîcheur croustillante, sensible et audacieuse ; les ingrédients nécessaires qui font de l'énigme un chemin toujours plaisant à parcourir.



## **1994 d'Adlène Meddi**

**Année de publication :** 2017

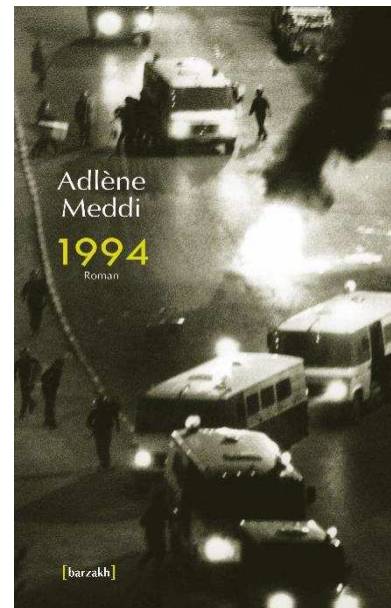
**Collection :** —

**Éditeur :** Barzakh

**Nombre de pages :** 345

**Sous-genre :** Roman noir

**Quatrième de couverture :** 1994 : c'est l'année où tout bascule pour quatre jeunes lycéens d'El-Harrach. Le pays est à feu et à sang lorsque ces adolescents décident de former, avec leurs propres moyens, un groupe clandestin de lutte antiterroriste. 2004 : on retrouve deux d'entre eux, Amin et Sidali, dont les pères, Fares et Zoubir (général au sein des services spéciaux), ont eux aussi fait partie, pendant la guerre de Libération, d'un même réseau de résistance. Amin, interné à l'hôpital psychiatrique de Blida, est placé sous surveillance, Sidali, arrêté par les services. Dix ans après les premières actions du groupuscule, leur cas intéresse encore Aybak, le terrifiant ex-coéquipier de Zoubir... Au fil du récit construit autour de ces deux dates clés, le lecteur se laisse happer par le rythme effréné d'une ville en proie à la violence fratricide, où les âmes les plus sombres côtoient les cœurs les plus innocents. Dans ce roman dense et puissant, à travers des personnages aussi emblématiques que complexes, Adlène Meddi raconte les deux guerres qui ont marqué le pays et qui imprègnent encore si intensément notre présent.



**Résumé :** *Alger dans le roman policier algérien : une lecture géocritique*

Alger tient une place particulière dans le roman policier algérien réaliste depuis son émergence à la fin des années quatre-vingts. Nous nous proposons dans cette thèse de soumettre cet espace à une lecture géocritique, laquelle tient compte de la variété des regards portés sur celui-ci, des impressions sensorielles qu'il suscite et des strates historiques et intertextuelles qui le composent, et ce à travers neuf textes d'auteurs algériens et français entretenant avec la ville des rapports s'échelonnant de l'extranéité à l'intimité.

**Mots-clés :** Géocritique, Roman policier, Ville, Multifocalisation, Stéréotype

**ملخص:** مدينة الجزائر في الرواية البوليسية الجزائرية: قراءة جيونقدية

احتلت مدينة الجزائر مكانة خاصة في الرواية البوليسية الجزائرية الواقعية منذ ظهورها في أواخر الثمانينيات. في هذه الأطروحة، نقتراح إخضاع هذا الفضاء لقراءة جيونقدية تأخذ بعين الاعتبار تعدد وجهات النظر، الانطباعات الحسية التي يثيرها والطبقات التاريخية والنصية التي يتكون منها، وذلك من خلال تسعة نصوص لمؤلفين جزائريين وفرنسيين لهم علاقات مع المدينة تتراوح بين الغربة إلى الحميمة.

**الكلمات المفتاحية:** الجيونقدية، الرواية البوليسية، المدينة، تعدد البؤر، الصورة النمطية

**Abstract:** *Algiers in the Algerian Crime Novel: a Geocritical Reading*

Algiers holds a special place in the Algerian realistic crime novel dating back to its emergence in the late eighties. In this thesis, we propose to submit this space to a geocritical reading, taking into account the variety of perspectives on it, the sensory impressions it evokes and the historical and intertextual layers that make it up, through nine texts by Algerian and French authors whose relationships with the city range from strangeness to intimacy.

**Keywords:** Geocriticism, Crime fiction, City, Multifocalization, Stereotype