

Rio de Janeiro en mouvement, à travers la littérature policière

Dr François Weigel

Le roman policier est a priori un genre assez codifié, avec ses ficelles, un canevas et des ingrédients généralement attendus par les lecteurs. Ces dernières décennies, des auteurs ont cependant rénové les cadres du genre, lui ont apporté ses lettres de noblesse en un dialogue avec d'autres sous-genres romanesques, se montrant surtout attentifs à la complexité socio-économique et spatiale de villes qui, dans leurs romans, apparaissent avec toutes leurs aspérités et leurs singularités. Le roman policier de Jean-Claude Izzo est ainsi indissociable de Marseille ; l'œuvre d'Andrea Camilleri fait inévitablement penser à la Sicile ; Boston a pris de l'épaisseur littéraire grâce aux romans de Denis Lehane ; et l'on pourrait multiplier les exemples de ce type. Le cas spécifique que nous allons observer, pour tenter de comprendre la façon dont le roman policier intègre parfois du mouvement tant dans son écriture que dans la représentation de l'espace urbain, peut paraître plus surprenant, nous emmenant sur une terre sans doute moins connue pour sa littérature policière : le Brésil et, plus précisément, Rio de Janeiro. Pour échapper à la stase, l'écrivain carioca Garcia-Roza crée du mouvement non seulement en introduisant du jeu et de la variabilité dans la réappropriation de plusieurs traditions du roman policier, mais aussi dans la représentation des discontinuités temporelles et spatiales d'un Rio de Janeiro hétérogène. Pour analyser les ressorts de cette mise en mouvement de l'écriture policière de Garcia-Roza et de sa représentation de Rio de Janeiro, nous centrerons notre analyse sur *Le Silence de la pluie*¹, roman traduit dans plusieurs langues qui ouvre le cycle des aventures d'Espinosa, policier romantique qui vit dans le quartier de Copacabana.

Dans le panorama littéraire brésilien, Luiz Alfredo Garcia-Roza (né en 1936) apparaît aujourd'hui comme le principal représentant du roman policier. Son univers romanesque, très reconnaissable, repose avant tout sur l'association entre, d'une part, la personnalité anachronique d'un personnage principal qui est en décalage tant avec les pratiques professionnelles de ses collègues qu'avec les codes culturels et sociaux de son époque et puis,

¹ Nous avons lu le texte original dans l'édition suivante : Garcia-Roza, Luiz Alfredo, *O silêncio da chuva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004 [1996]. Mais nous utiliserons ici l'édition française, pour laquelle nous emploierons l'abréviation *SDP*, lors des renvois à des citations. Garcia-Roza, Luiz Alfredo, *Le silence de la pluie*. Traduit du portugais par Valérie Lermite et Eliana Machado. Paris : Actes Sud, 2004 [1996].

d'autre part, la ville de Rio, révélée essentiellement à travers les parcours et les pensées de ce personnage. Garcia-Roza met en mouvement plusieurs traditions du roman policier – celles du roman à énigmes, du roman noir ou encore d'une veine plus psychologique – et représente la ville de ses intrigues avec vigueur et relief, donnant à voir ses contradictions et sa diversité changeante. Ainsi, *Le Silence de la pluie*, qui a valu à Garcia-Roza d'obtenir le Prix Jabuti, une des plus grandes récompenses littéraires dans son pays, fait étalage d'une forme de promiscuité entre individus et classes sociales, mais tout à la fois de scissions très nettes. C'est la mort d'un homme d'affaires et les petites affaires entre criminels qui, par la force des choses, mettent en contact plusieurs personnages d'univers sociaux qui se jouxtent (du point de vue spatial), sans toutefois se connaître. La fiction de Garcia-Roza, de la sorte, construit « des images de Rio de Janeiro qui mettent en lumière les fils d'une ville scindée » (Oliveira de Castro 192).

Dans ses études critiques sur la géographie en littérature, Bertrand Westphal souligne combien, à l'heure de la mondialisation, de la « modernité liquide »² et de la « surabondance spatiale »³, les écrivains contemporains entendent, plus que jamais, dépeindre un monde kinesthésique, tourbillonnant et multiple : l'espace « n'est pas fixe, il fluctue, il est happé par des forces (ou génère une dynamique) qui provoquent (que provoque) sa fluence permanente » (Westphal 78). Une précision s'impose toutefois : nous nous garderons de confondre mouvement et rapidité, car le mouvement peut se moduler selon différents rythmes, y compris un rythme lent. Malgré un certain nombre d'ellipses qui ménagent quelques effets de surprise dans la trame policière, *Le Silence de la pluie* n'est pas marqué par une esthétique de chocs déferlants comme dans les fictions de Rubem Fonseca, prédécesseur de Garcia-Roza dans le genre policier du Brésil.

Chez Garcia-Roza, le personnage principal semble imprimer son tempo à l'ensemble de l'intrigue : Espinosa, qui ne porte pas pour rien le nom d'un philosophe, est un enquêteur à l'ancienne, un homme méditatif qui n'a guère envie d'agir dans la précipitation. Cette lenteur

² Le sociologue Zygmunt Bauman, songeant à l'importance croissante des relations virtuelles et des connexions « flottantes », facilement établies et défaites, a créé ce terme de « modernité liquide », métaphore du mouvant, des flux et locomotions ininterrompues de l'univers contemporain : « Être en mouvement était jadis un privilège, une œuvre accomplie, c'est désormais indispensable. Maintenir sa vitesse constituait autrefois une aventure grisante, c'est aujourd'hui une épuisante corvée. Enfin, point capital, la vicieuse incertitude et la confusion vexante, que la vitesse était censée chasser, refusent de s'en aller » (Bauman 9).

³ La « surabondance spatiale » ou « l'excès d'espace » serait, selon Marc Augé, la marque de nouvelles réalités anthropologiques de notre époque. Les flux, transports et transits donnent une impression de mouvement tourbillonnant et permanent ; les images des écrans de la publicité, de l'information et de la fiction ont créé cet excès d'espace, et comme l'explique Marc Augé, celui-ci est, paradoxalement, « corrélatif du rétrécissement de la planète », qui résulte de la mondialisation et de l'abolition des distances par les télécommunications et les modes de transport (Augé 44).

ne doit pas nous tromper : il y a de la mobilité – un effort de composition et de représentation visant à éviter le figement, l'unidimensionnel – dans la façon qu'a l'écrivain de jouer avec les codes du roman policier mais aussi avec les stéréotypes, nombreux, associés à sa ville. Les deux premiers temps de notre analyse s'attacheront à ces jeux de variation autour du genre policier et de l'image associée à Rio de Janeiro, ce qui nous permettra ensuite de dégager le fait que ces déplacements de codes et d'images correspondent à la mobilité générale du récit, à travers les déambulations et parcours incessants du personnage, dans les pas duquel l'écriture s'emboîte, mettant en place ce que l'intellectuel français Michel de Certeau appelait une « rhétorique cheminatoire » (Certeau 153).

Variation générique à partir des codes du policier

En jouant avec les codes du genre, l'auteur déplace et transpose les frontières entre différents types de romans policiers, et même entre le roman policier dans son ensemble et la littérature dite « blanche » – les guillemets étant bien sûr nécessaires, tant ce terme exprime une classification de l'ordre du préjugé. Selon Ruth Amossy et Anne Herschberg, le récit policier, en tant que genre appartenant à la littérature populaire, aurait tendance, plutôt que de renverser les schèmes préétablis et de s'écarter des normes, à « se nourrir de formes stéréotypées », de façon à « s'ajuster à la demande du grand public, qui recherche des modes d'expression et des effets esthétiques immédiatement accessibles » (Herschberg et Amossy 78). Des passages obligés suscitent une forme d'attente chez le lecteur et ménagent à la fois du suspense et du plaisir. Yves Reuter nous rappelle quelques-uns de ces codes ou ingrédients attendus qui créent une complicité avec le lecteur, « des éléments structurants dominants », dans la veine du roman à énigmes, « [...] qui représente le point de référence symbolique du genre » (Reuter 13) :

[...] : un enquêteur extérieur à l'affaire, une structure duelle et régressive (l'enquête commence après le crime mais, dans son avancée, reconstitue ce qui a précédé le crime), une place essentielle accordée au code herméneutique (la question posée et le retard apporté à sa résolution : énigme, secret, solution partielle, indice, leurre, équivoque...), la généralisation du secret (tout le monde a quelque chose de caché), le soupçon universel, l'opposition entre l'être et le paraître... (Reuter 13)

Un auteur de roman policier dispose ainsi d'une grille de formes stéréotypées qu'il peut décliner de différentes façons. Sans doute lui est-il plus difficile de s'affranchir totalement de ces normes métalittéraires, mais les combinaisons possibles de codes sont multiples. C'est en

cela que l'on pourrait déceler l'inventivité d'un auteur de polar, entre répétition et décadage des schémas attendus :

S'appliquant aux péripéties de l'intrigue et au système des personnages, la variation rhétorique dans le roman policier devient un principe de créativité. Quel que soit le niveau d'instruction, le lecteur est sensible à cette modulation dont il apprécie la part de répétition comme de nouveauté. (Herschberg et Amossy 81).

Cette « variation rhétorique » est très intéressante dans le cas du roman de Garcia-Roza, qui a cette faculté de dérouter le lecteur sans trop en avoir l'air, c'est-à-dire sans renier ou révolutionner un cadre assez traditionnel de roman policier, mais plutôt par des petits pas de côté, des procédés qui décentrent ce cadre. Dans la scène liminaire du roman, le lecteur prend connaissance de la mort de Ricardo Carvalho, un événement à partir duquel l'intrigue se développe. Puis d'autres morts viennent compliquer le cours de l'enquête et brouiller les pistes, jusqu'à une élucidation finale, dans un schéma on ne peut plus classique, celui de la résolution de l'énigme par une enquête rationnelle. La structure duelle du roman à énigme est bien observable dans *Le Silence de la pluie*, et le lecteur peut suivre le développement d'une logique de déduction, une herméneutique fondée sur des relevés d'indices (en tout premier lieu, une lettre laissée par Ricardo Carvalho et qu'un passant dérobe sur le lieu du crime, dans un clin d'œil intertextuel à « La Lettre volée » d'Edgar Allan Poe), mais aussi sur un déchiffrement des faux-semblants et masques dont se parent les suspects (Espinosa, par exemple, finit par comprendre le double jeu de la secrétaire Rose, qui ne collabore avec lui que pour essayer de retrouver la trace de cette fameuse lettre). Sauf que, comme nous le rappelle Yves Reuter, « dans ces romans [à énigmes], l'action fondatrice (le meurtre) est *ellipsée*. Elle est absente, située dans le passé à reconstituer » (Reuter 47). Or, de façon inattendue, les circonstances de la première mort, chez Garcia-Roza, sont relatées avec concision et clarté dès l'incipit, presque dans le style d'un compte-rendu journalistique. Autrement dit, avant même que l'enquête ne commence, le lecteur sait déjà le plus important et a déjà le fin mot de l'histoire !

Par la suite, bien entendu, des zones d'ombres vont surgir, non seulement en ce qui concerne les motifs ayant poussé Ricardo Carvalho au suicide, mais aussi en raison des autres morts, survenues durant le cours de l'enquête. Il n'en demeure pas moins que le lecteur a constamment un temps d'avance sur Espinosa, pour qui l'hypothèse du suicide est des plus improbables. Finalement, Espinosa parviendra à élucider l'enquête, mais un peu trop tard, et son travail s'avère assez inutile puisqu'il ne peut empêcher que ne s'accomplisse un dernier meurtre. Le cadre du roman à énigme est donc respecté, mais il est décentré, un peu comme la

représentation de la ville, qui se place, comme nous le verrons plus tard, dans le sillage d'une certaine tradition, tout en s'inscrivant en faux contre les stéréotypes les plus communs. En effet, les mystères de l'âme humaine et les sentiments ayant poussé les personnages à telle ou telle action criminelle sont plus importants que l'élucidation de l'enquête en soi.

Du point de vue de l'exploration de la subjectivité et des émotions des personnages, l'univers du *Silence de la pluie* s'apparente plutôt à une autre veine du roman policier, celle du « roman noir »⁴ et de sa « structure souple » (Reuter 56) : il s'agit d'un univers plus ouvert (non pas une chambre close, mais l'espace de la rue), avec une écriture plus attentive aux psychologies des personnages et aussi à certains aspects sociaux, car dans le roman noir, « comme dans le picaresque, les personnages peuvent parcourir tous les milieux et toutes les strates sociales, de haut en bas et du centre aux marges ou inversement » (Reuter 67). Pour construire ses intrigues qui s'intéressent plus finement au milieu et aux personnages, le roman noir est souvent caractérisé par « jeux complexes sur la narration » (Reuter 57). Dans *Le Silence de la pluie*, l'hétérogénéité narrative est intéressante, avec deux chapitres narrés à la troisième personne, fournissant au lecteur des éléments factuels précis (notamment sur les circonstances du décès de Ricardo Carvalho), mais aussi avec chapitre intermédiaire à la première personne, donnant plus directement accès aux émotions d'Espinosa, intronisé narrateur. Cette souplesse narrative matérialise l'oscillation du roman de Garcia-Roza entre objectivité et subjectivité ; ou entre, d'une part, le développement d'un récit à énigme, construit sur une enquête froide et logique et, d'autre part, celui d'un roman à suspense, plus poignant.

En ce qui concerne le déploiement de thèmes urbains, la répétition de schémas typiques du roman noir permet d'accentuer des aspects que le roman entend mettre au cœur de sa représentation. Espinosa, précise le narrateur, est un lecteur de Chandler ou Hammett, et tout laisse donc à penser que Garcia-Roza lui-même puise une partie de son inspiration chez ces grands maîtres américains. Ces derniers, à partir de la fin des années 1920, dépeignent un univers urbain qui se délite sous les effets de la crise économique, dans une atmosphère trouble et rongée par la misère et la corruption. L'univers obscur et chaotique de Rio serait particulièrement propice à l'emploi d'une esthétique « noire », qui apparaît nettement dans *Le Silence de la pluie*, où le monde interlope du centre-ville est décrit dès les premières pages.

⁴ L'expression « film noir », comme le rappelle le critique Gomes de Mattos, a d'abord été forgée par des critiques français pour qualifier certains films criminels américains, ce qui a ensuite incité Marcel Duhamel à créer en 1945 la « Série noire », une collection publiant des romans policiers à l'atmosphère sombre, écrits notamment par Chandler, Hammett ou James M. Cain (Gomes de Mattos 11).

L'effritement des repères et valeurs est également criant, en particulier chez les puissants hommes d'affaire. Ricardo Carvalho, dans la lettre qu'il écrit avant de se suicider, propose un marché à la police pour qu'elle taise le nom de l'auteur du « crime ».

L'idée de justice, d'infaillibilité institutionnelle et de rigueur policière est aussi fortement remise en cause, comme dans la plupart des romans noirs et dans de nombreuses fictions brésiliennes des dernières décennies. Il ne s'agit pas d'une spécificité brésilienne, bien entendu, mais la violence du monde urbain brésilien, ainsi que l'ampleur de la corruption, imprègnent très fortement l'ensemble de la production romanesque nationale et lui donnent très souvent cette tonalité noire, âpre et sombre – et ce depuis les années 1980 jusqu'à aujourd'hui, sous l'impulsion de Rubem Fonseca, puis d'auteurs comme Edyr Augusto. Dans le roman noir, « le crime peut se commettre à tout moment, se préparer ou se répéter » (Reuter 56), et cette idée d'une violence généralisée, qui peut à tout moment saisir la ville et les personnages, est bien entendu très prégnante dans *Le Silence de la pluie*, où le suicide de la scène liminaire déchaîne les pulsions et provoque indirectement la réalisation de trois crimes successifs. Cette violence systémique est mise en lien avec les convoitises financières (le mobile des crimes, dans ce roman, est avant tout l'argent et la possibilité de récupérer la somme de l'assurance-vie contractée avant sa mort par feu Ricardo Carvalho) et elle est rattachée par la fiction aux situations économiques des différents personnages, depuis les membres de la multinationale Planalto Minerações jusqu'à la secrétaire Rose, qui rêve d'accéder aux hautes sphères de la société.

Il faut toutefois noter qu'Espinosa n'est pas un détective privé, contrairement à de nombreux protagonistes de romans noirs (songeons par exemple à Marlowe, héros de Chandler, ou aux héros de Hammet, le détective de l'agence Continental ainsi que Sam Spade) ; il n'est pas non plus un cynique, et n'est guère enclin à faire usage de la violence ou à affirmer nettement sa virilité. Certes, il a un regard très critique par rapport à ses collègues, dont il sait bien que beaucoup sont corrompus, mais le fait qu'il fasse partie de l'institution policière mérite d'être relevé. Garcia-Roza aurait eu beau jeu de choisir un héros inclassable et rebelle, mais en dressant le portrait de ce policier honnête, simple et débonnaire, il désigne en fin de compte une réalité plus complexe : celle d'un Brésil contradictoire – où la police reste encore associée à la répression des temps de la dictature militaire et continue souvent à se présenter comme un corps corrompu – mais un pays qui n'en cherche pas moins à affermir des bases démocratiques plus concrètes et plus justes, ce en quoi semble croire Espinosa.

Reste que ce personnage a des traits communs avec les héros du roman noir, notamment son côté iconoclaste, solitaire, sa personnalité plutôt désabusée. Il n'est pas seulement un personnage réduit à son « rôle », un « pion au service d'une machinerie narrative et herméneutique » (Reuter 47), comme dans certains romans policiers à énigme où la profondeur psychologique importe moins que la résolution de l'enquête grâce aux lumières de la raison. À l'instar des héros de romans noirs, notamment ceux de Chandler ou Hammett, Espinosa est un enquêteur intuitif qui tâtonne et se laisse gagner par le doute⁵; sensible, il s'attendrit de la situation de Max, petit criminel des bas quartiers, ou bien se retrouve à boire plusieurs bières pour « apaiser l'âme », après avoir vu le corps d'une vieille femme torturée (*SDP* 135). Cependant, malgré cette instabilité et ce côté intuitif qui l'éloignent d'un froid enquêteur à la Sherlock Holmes, il n'en laisse pas moins de construire ses enquêtes par un raisonnement déductif et logique, élaborant diverses hypothèses à partir des indices qu'il relève et des informations qu'il détient. Plus enclin à la réflexion et à la conversation qu'à dégainer son revolver ou à se lancer dans des courses-poursuites, son flegme n'est pas sans rappeler des figures classiques du policier comme le commissaire Maigret, de Georges Simenon. En somme, la caractérisation de ce personnage est, ici encore, à la croisée de plusieurs traditions.

La narration fait elle-même référence, non sans ironie, à ce qui la sépare de schémas policiers spectaculaires, en vogue partout dans la littérature et le cinéma populaires, notamment dans les films américains. Dans les passages où il prend à son compte la narration, à la première personne, Espinosa raille l'artificialité des enquêtes telles qu'elles sont présentées dans les blockbusters américains, une artificialité qui jure cruellement avec le manque de moyens financiers mis à la disposition de la police et avec la misère sociale du Brésil. L'ironie est à peine voilée :

Dans les films américains, les policiers n'étaient pas aussi désemparés. Le médecin légiste dévoile pratiquement le crime à l'inspecteur, celui-ci n'a qu'à faire une poursuite spectaculaire dans les rues de New York, San Francisco ou Los Angeles. [...] Ici, dans cet agréable tiers-monde, le rapport du légiste indiquait rarement si la victime était morte par balle ou par empoisonnement. (*SDP* 153).

La remarque sarcastique d'Espinosa est à plusieurs tranchants : elle vise d'abord les stéréotypes sur un pays tropical auquel l'adjectif « agréable » ne peut décentement être accolé que par antithèse, puisque la violence y est si fréquente que l'on fait peu de cas d'identifier l'arme utilisée pour les crimes ; elle pointe le manque de moyens et de rigueur professionnelle

⁵ « Il avait perdu plusieurs de ses anciennes certitudes, il n'était parvenu à aucune vérité évidente et avait développé considérablement la région de son être où sont emmagasinés les doutes » (*SDP* 136).

dans la police locale ; enfin, elle tourne en dérision les schémas simplistes et standardisés véhiculés par un type de cinéma policier grand-public.

Cette analogie entre deux types de fictions policières, deux styles de personnages, est significativement récurrente. Elle refait surface lors du dénouement, et cette fois-ci met en lumière les échecs d'Espinosa : « On n'a jamais vu, dans aucun film, au moment qui précède le dénouement de l'histoire, le héros rester assis chez lui, à regarder le plafond, à attendre patiemment [...] » (*SDP* 266). Il y a là comme un commentaire métalittéraire, une note amusée sur le décalage entre Espinosa, régulièrement à contre-courant et à contretemps, et certains détectives de polars ou de films à suspense, lesquels sont toujours dans l'action et presque assurés du succès grâce à un appareil policier infaillible. Le protagoniste a même le toupet de briser tous les mythes sur sa profession, qu'il assimilerait presque à une mascarade ! « Il savait que la police était rarement capable dans les faits de trouver la solution d'un crime » (*SDP* 266). De fait, il n'y aura pas de happy end, pas même de résolution d'enquête au sens plein, dégageant tous les mystères.

Ce second degré – ou cette façon d'user de la dérision pour prendre ses distances avec des formes de narrations policières éculées – serait un trait récurrent du roman policier brésilien, si l'on en croit Sandra Reimão : « En transposant le genre policier au Brésil, bon nombre de nos écrivains ont accentué ses accents comiques de façon à faire ressortir l'inadéquation entre des règles du genre et la réalité brésilienne » (Reimão 17). À l'appui de sa thèse, Sandra Reimão évoque les saillies d'Espinosa sur ses collègues policiers, pratiquement tous corrompus, et met aussi en avant l'absence de traits héroïques chez ce protagoniste, un « homme moyen » (Reimão 19), en déphasage avec de grands policiers du roman noir étranger. De plus, Garcia-Roza joue du décalage entre la personnalité assez romantique de son personnage et des aspects saillants de la vie urbaine contemporaine. Ainsi, Espinosa abhorre la multinationale Planalto Minerações, qui lui semble l'exemple même d'un capitalisme agressif et impersonnel (*SDP* 70) ; et la réceptionniste d'une salle de sport le toise comme si elle examinait « des images d'ancêtres dans un album de photographies » (*SDP* 64). Intrigué, selon ses propres termes, par « la relation entre fast-food et *fast life* » (*SDP* 180), Espinosa est un personnage qui invite le lecteur à se défier des représentations univoques de la grande ville contemporaine et de Rio de Janeiro en particulier. Son « excentricité » ou son « inactualité » lui permet de féconder un regard hors-centre (on le voit ainsi s'enfoncer dans le quartier éloigné du Méier pour retrouver la trace d'un banlieusard anonyme, dont la mort avait laissé indifférents les nantis et les médias) et lucide sur le Rio de son temps (notamment la

façon de traiter de la violence comme un spectacle médiatique). On serait finalement tenté de reprendre les termes d'Agamben à son sujet : « par cet écart et cet anachronisme, il est plus apte que les autres à percevoir et à saisir son temps » (Agamben 10).

Variation autour de l'image de la ville

La fiction policière de Garcia-Roza comme le protagoniste de ses intrigues peuvent sembler atypiques par cet « écart », ce déphasage, ainsi que par le déplacement de certains codes appartenant à différentes traditions de la fiction policière, étant entendu que la tradition n'est nullement considérée par l'écrivain comme une entité statique, un patrimoine figé, mais qu'au contraire elle est un moteur pour l'innovation littéraire, par reprise et transformation. La quête formelle de Garcia-Roza vise à créer du jeu et du dynamisme dans la façon d'exploiter les psychologies des personnages mais aussi de représenter la ville. Et c'est cet aspect-là que nous entendons maintenant cerner de façon plus nette : *Le Silence de la pluie*, se fondant sur des variations combinatoires, des croisements de codes et d'images, offre par là-même un regard décentré et mobile sur la ville, au-delà des visions stéréotypées attachées à Rio de Janeiro.

Car – faut-il le rappeler ? – Rio de Janeiro, en tant que vitrine touristique du Brésil et ville à l'identité très définie, attire les stéréotypes, notamment pour ce qui est de son carnaval et de ses beautés naturelles, de ses images de cartes postales où défilent des corps athlétiques sur des plages ensoleillées... Pourtant, pas de carnaval dans ce roman, et pratiquement aucune mention des plages. Tout juste les personnages aspirent-ils, sans trop se faire d'illusions, à avoir enfin le temps de « savourer un clair de lune à Copacabana » (*SDP* 199), ou bien, dans le cas de Max, un pauvre banlieusard, à vivre comme un riche sur les plages au nord de Rio de Janeiro. En tournant le dos aux bancs de sable fin, la fiction s'enfonce bien davantage dans les rues agitées du centre-ville, nous emmène au pied d'immeubles situés dans « les bas-fonds de Copacabana » (*SDP* 285), dans les couloirs des stations de métro, mais aussi dans les avenues chics d'Ipanema, ou dans le pâti de rues tranquilles du Bairro Peixoto.

Plutôt qu'au Rio clinquant des plages, la promenade littéraire dans les rues du centre renvoie bien davantage à un Rio de Janeiro jadis portraituré par les écrivains Lima Barreto (1881-1922) ou João do Rio (1881-1921), avec ses vieilles maisons, ses petites boutiques, ses vendeurs de rue.

L'intérieur art déco du Bar Luiz est protégé de la rue par un panneau en bois et une vitre cannelée [...] La partie supérieure du panneau est transparente, ce qui permet

de voir les habitations voisines avec leurs façades en pierre de taille et leurs balustres en fer forgé. (*SDP* 15)

La description de ce bar du centre-ville historique est révélatrice, une fois de plus, d'une représentation littéraire fondée sur des anachronismes, ce qui est une façon de rameuter des vestiges d'autres temps au cœur du Rio des années 1990 – le texte littéraire faisant ici écho à l'observation de Michel de Certeau selon laquelle « le lieu, c'est le palimpseste » (Certeau 295), c'est-à-dire qu'il est « un empilement de couches hétérogènes » et qu'il est constitué de « pièces non contemporaines » (Certeau 294).

Dans le passage narratif d'où cette citation est tirée, le narrateur fait aussi allusion à des détails prosaïques de notre contemporanéité, comme « le bruit produit par les magasins de disques » ou bien les difficultés des personnages, assis dans le bar, pour « ouvrir le sachet plastique qui protégeait les couverts » (*SDP* 15). Ces détails, tout aussi anodins qu'ils soient, révèlent un aspect central de l'esthétique du roman et de sa représentation de la ville. Dans les mots de la critique Beatriz Resende, « le kitsch des objets touristiques » et de la ville globale cohabitent avec des « restes art-déco » d'un Rio de Janeiro plus ancien (Resende 206), notamment lorsque le roman fait allusion aux demeures délabrées du centre-ville, ou bien à l'élégance du parc Lage, avec son palais néo-classique italien et son grand portail en fer.

La représentation de la ville, chez Garcia-Roza, démonte ainsi les lieux communs prédominants sur Rio de Janeiro par le réinvestissement de lieux communs méconnus ou oubliés. Il n'est pas question de passéisme, mais peut-être au contraire d'un regard neuf sur la contemporanéité, dans un pays qui si souvent entend faire table rase du passé, car comme nous le dit Agamben, « seul celui qui perçoit dans les choses les plus modernes et les plus récentes les indices ou la signature de l'archaïsme peut être un contemporain » (Agamben 33). N'y aurait-il pas là, dans ce regard d'Espinosa sur les couches passées de Rio et la rémanence des temps, une façon de s'inscrire en faux contre la frénésie de changement et la logique de rupture et de destruction du bâti urbain ?

Quant aux favelas – un autre élément, pour le coup plus négatif que les plages, constamment associé à Rio de Janeiro – elles n'apparaissent qu'à deux reprises, lorsque les personnages Espinosa et Alba les contemplant depuis les fenêtres de leurs appartements. Le fait est surprenant pour un polar ayant pour cadre Rio de Janeiro, mais cette quasi-absence des favelas en dit long sur la naturalisation de fractures sociales énormes : la vision des mornes sur lesquelles s'étalent les favelas, comme des paysages presque ordinaires, suggère tristement combien la violence quotidienne de ces quartiers s'est banalisée au point d'apparaître comme un fait normal que les classes moyennes et supérieures ne sont plus

capables de voir en face, si ce n'est pour entretenir un goût pour le sensationnalisme. De façon symptomatique, la narration emploie le mot « spectacle », lorsqu'il est fait mention des bruits des rafales de tirs et des feux d'artifice servant à annoncer « l'arrivée d'une livraison de drogues ». De la même façon, on relèvera l'expression « mise en scène de la police », lorsque sont évoquées les montées de la police, suivies par des « réalisateurs de télévision » (*SDP* 52). À l'opposé du spectacle des montées de police dans les favelas, suivies par de escadrons de caméramans, « la mort d'une vieille dame dans un appartement de la zone nord [*id est*, une banlieue éloignée, loin des beaux quartiers] ne méritait pas de figurer dans un journal lu par les classes moyennes supérieures » (*SDP* 143).

Le texte construit ainsi des oppositions en sondant la façon dont la violence est perçue différemment selon le contexte. En faisant ressortir des rapports de connexion et d'exclusion entre les habitants et les quartiers de Rio de Janeiro, à travers le thème de la violence, Garcia-Roza, pour reprendre le terme du sociologue Ronaldo Oliveira de Castro, met en évidence la « géographie symbolique » de la ville, en-deçà de la géographie concrète (Oliveira de Castro 192). Cette géographie symbolique est d'une vigueur sans pareille et la façon dont se construisent les relations entre personnages dénote un jeu permanent de masques et d'apparences sociales, car ce n'est finalement que le crime et l'appât du gain qui conduisent à des alliances hypocrites et vite défaites, entre personnages de milieux différents : un petit malfrat est amené à comploter avec une secrétaire de la classe moyenne, qui l'amadoue et le trompe, elle-même ayant été la dupe de son patron, un riche spéculateur qui lui promettait l'amour et l'argent...

Au sujet de la Chicago de M. A. Collins ou encore de la Barcelone de Vázquez Montalbán, Jean-Noël Blanc, dans *Polarville*, son essai sur les évolutions contemporaines du roman policier, fait remarquer qu'elles sont « bien plus complexes et bien plus mouvantes que la géographie caricaturale où la réduisent les hauts lieux du polar » (Blanc 280), et que ces villes sont « là, dans ces évolutions, dans ces tensions, dans ces contradictions en mouvement, tout autant que dans le découpage brutal des quartiers » (Blanc 275). L'œuvre de Garcia-Roza, dans une certaine mesure, s'inscrit dans cette tendance du roman policier actuel, identifiée par Jean-Noël Blanc : à savoir, cette mouvance d'écritures réalistes, de moins en moins différenciées par rapport aux genres de la littérature pompeusement qualifiée de « noble » (d'ailleurs, l'on remarquera les nombreuses allusions intertextuelles, dans *Le silence de la pluie*, à des auteurs tels que Charles Dickens ou Joseph Conrad).

Cela nous ramène à la dialectique entre rapprochement et distanciation, avec les codes du roman noir et du polar urbain. Le monde industriel, si important dans la tradition du polar noir, apparaît dans *Le Silence de la pluie* lorsque sont évoquées les petites gens du port, dockers et prostituées. Mais, d'une part, il ne s'agit pas d'une zone grise et uniformément monstrueuse : le texte est « réaliste », comme aurait pu le dire Jean-Noël Blanc, dans la mesure où il éclaire une « géographie symbolique », révèle des dégradés, des « évolutions et tensions » entre quartiers et habitants. Comme le fait remarquer Oliveira de Castro, les délimitations géographiques du *Silence de la pluie* sont très nettes entre « trois espaces de base », la zone sud (les quartiers aisés des plages), le centre-ville (qui, à la fois décadent et vivant sur le plan culturel, est l'endroit où, le plus fréquemment, les personnages de ces trois espaces se croisent) et la zone nord (Oliveira de Castro 193).

D'autre part, la représentation d'aspects violents ou sombres est contrebalancée par une géographie intime et souvent plus heureuse qui affleure à travers le regard du personnage, comme lorsqu'il furete chez les bouquinistes du centre-ville, baguenaude dans les galeries marchandes de Copacabana (la galerie Menescal, entre autres, qu'il ne cesse de fréquenter dans toute la série de romans dont il est le héros) ; ou lorsqu'il ressent le bonheur simple de s'attabler aux bars et bistrotts bruyants du centre-ville. Comme a pu notamment le faire Jean-Claude Izzo pour Marseille⁶, Garcia-Roza a donc joué d'effets de contraste entre des aspects « noirs » et violents du quotidien d'un côté et, de l'autre, des aspects plus allègres de la ville et de la personnalité du personnage, qui cultive un certain art de vivre carioca. Comme si les eaux saumâtres du polar retrouvaient des couleurs plus vives par le biais d'un tropisme du sud et du soleil – c'est aussi le cas pour le roman solaire et méditerranéen de Jean-Claude Izzo (en dépit de la description des milieux de la mafia), pour les romans siciliens d'Andrea Camilleri, ou encore dans le cadre catalan des fictions écrites par Vázquez Montalbán⁷.

Toutefois, si la thèse de Jean-Noël Blanc paraît essentielle pour éclairer certains virages pris par le polar, de plus en plus attaché à dépeindre les réalités des villes, on peut se demander si « notre société » est vraiment « en train de surmonter son incompréhension fondamentale de la ville née du choc de l'urbanisation industrielle », et si les villes, avec tout ce qu'elles peuvent induire comme effets de désagrégation sociale, sont effectivement

⁶ Citons ici une belle étude de la représentation de Marseille dans *Total Kheops*, par la géographe Muriel Rosemberg. Elle y montrait que les codes du roman noir ne sont pas totalement absents dans le texte d'Izzo, mais qu'une autre vision de la ville, moins sombre, crée des effets de contrastes. « Le roman d'Izzo contredit les stéréotypes spatiaux du polar pour contrer les clichés sur Marseille » (Rosemberg).

⁷ Dans l'entretien qu'il nous a concédé et qui figure dans notre thèse, Garcia-Roza avoue avoir une dette envers les deux derniers auteurs cités, dont les œuvres trônent en bonne place dans sa bibliothèque. François Weigel, *Entretien avec Luiz Alfredo Garcia-Roza*, op. cit.

« acceptées par les citadins contemporains » (Blanc 287). Pour Blanc, lui-même auteur de romans policiers, « le polar constitue », de par son évolution, « l'une des preuves de cette progression vers une civilisation urbaine » (Blanc 274). Les images troubles héritées de l'ère industrielle, les « fantômes de l'écriture » policière à l'ancienne (Blanc 273), qui faisaient de la ville une masse indistincte et incontrôlable, plus ou moins mythique, auraient donc disparu au profit d'écritures plus réalistes. L'urbain ne serait plus entouré d'une « mythologie », comme dans le roman policier d'antan mais serait désormais l'objet d'une « observation objective » (Blanc 273).

Dans *Le Silence de la pluie*, pourtant, une certaine fantasmagorie se déprend toujours de la représentation de la ville. On en revient à l'hybridité de l'univers romanesque créé par Garcia-Roza. Si le cadre de l'intrigue est absolument réaliste, la ville semble porter en elle les marques d'un certain fantastique. Ne faut-il pas, comme Espinosa est enclin à le faire, se méfier de ce qui se cache derrière la propreté et la sobriété du centre d'affaires de l'entreprise Planalto Minerações ? Les rues décadentes du centre ne sont-elles pas en même temps des espaces lumineux dans le souvenir radieux qu'Espinosa garde de son enfance ? Quant au bar si chaleureux où l'enquêteur aime tant prendre sa bière, n'est-il pas précisément celui où il se fait berné par le meurtrier, un homme affable et rigolard ? Le Rio de Janeiro de Garcia-Roza est à la fois séduisant et inquiétant, beau et mélancolique. Le protagoniste projette dans la ville ses désirs, ses angoisses, ses souvenirs, et c'est ainsi que le texte, par une appréhension sensible des lieux, donne à voir des dénivelées poétiques et insolites de Rio de Janeiro, la ville-reflet des secrets irrésolus que la trame policière laisse en suspens.

Une poétique de l'espace, de fait, prend le relais d'une démarche d'investigation inaboutie. La souplesse et mobilité narrative du *Silence de la pluie* l'arrache en quelque sorte du cadre trop étroit de l'enquête policière. Le mouvement qui caractérise l'œuvre de Garcia-Roza ne découle donc pas simplement de variations sur des codes du policier ou sur les images traditionnellement associées à la ville de Rio de Janeiro ; plus significativement encore, ses narrations s'apparentent pour le lecteur à une marche, une promenade erratique dans les nœuds de l'intrigue comme dans les rues de Rio de Janeiro, en un rapport réflexif entre le texte et la ville.

La « rhétorique cheminatoire » de ce roman

Si l'on en croit Michel de Certeau, la « frénésie spatialisante » que l'on constate dans *Le Silence de la pluie*, c'est-à-dire cette propension à déplacer le lecteur en plusieurs espaces dans lesquelles les personnages sont en action, serait typique du roman policier et d'autres récits populaires (Certeau 175). Balloté de-ci, de-là, le lecteur de Garcia-Roza fait tantôt la connaissance du restaurant populaire « Cedro do Líbano », avec sa profusion de kebbés, de beignets, de pizzas orientales et de jus de fruits » (*SDP* 251), un endroit où les clients peuvent manger debout, sur le trottoir, plutôt que de s'asseoir sur de grandes tables ; tantôt suit Rose et son séquestreur jusque dans un appartement de Copacabana, fréquenté notamment par des prostituées, dans un de ces immeubles surpeuplés de huit étages, typiques du quartier, où les sons du voisinage, formant un « bruit indistinct », se mêlent aux nuisances sonores de la rue, avec son « trafic intense » (*SDC* 240). Egarés au milieu de l'action narrative, ces petits détails caractérisant un lieu, en un style sobre, pourraient donner l'impression de n'être placés là que pour des raisons informatives, mais en réalité ils sont tout le sel de l'écriture déployée par Garcia-Roza et de sa représentation de la ville. Ils soulignent la façon dont la ville est « pratiquée » par des usages quotidiens, des façons de se l'approprier. Ce sont eux qui agitent les lieux, dénotent « leurs contradictions en mouvement » (pour reprendre l'expression citée plus haut de Jean-Noël Blanc), et en somme leur donnent une profondeur qui va au-delà de la simple mention d'un nom de rue ou de quartier.

Plusieurs passages du *Silence de la pluie* nous décrivent Espinosa comme un flâneur qui aime observer le mouvement des foules. Grand marcheur, cet enquêteur arpente les rues du centre historique ou encore celles de l'endroit où il habite – le Bairro Peixoto, qui forme une sorte d'enclave plus tranquille au sein de Copacabana. Avant même l'incipit du roman, le lecteur peut d'ailleurs se référer à deux croquis, l'un montrant la disposition des rues de Copacabana et des alentours, l'autre représentant la disposition de quelques quartiers. Dans le bureau où il écrit et où il a bien voulu nous recevoir pour un entretien, Luiz Alfredo Garcia-Roza a encadré un grand plan détaillé de Rio de Janeiro, et quand on lui demande d'évoquer la géographie de ses romans, il parcourt du doigt, avec une grande minutie, les différents parcours empruntés par son protagoniste⁸. C'est dire si l'inscription de l'intrigue dans des itinéraires particuliers, épousant la configuration générale de la ville, est un aspect significatif de cette série policière.

⁸ « Cette carte est un plan de Copacabana avec tous les bâtiments, les appartements, la numérotation, tout... [...] Et là c'est sa maison. Alors... [Il trace des itinéraires de son doigt] parfois il fait ce chemin-ci, parfois ce chemin-là, ou bien encore cet autre chemin ». François Weigel, *Entretien avec Luiz Alfredo Garcia-Roza*, Rio de Janeiro, novembre 2015.

Rio de Janeiro, insistions sur ce point, est mise en mouvement par le ressenti et la mémoire involontaire de ce grand marcheur qu'est le protagoniste. De fait, des processus d'anamnèse sont fréquents, comme lorsque Espinosa se retrouve en face du collègue Pedro II, établissement qu'il avait fréquenté dans son adolescence : « Il eut même la sensation d'avoir en main le cartable en cuir dont l'anse était changée tous les ans afin de supporter le poids des nouveaux livres et cahiers scolaires. 'Je ne porte plus de cartable, je porte des cadavres' » (*SDP*, 251). La dernière phrase, au discours direct, illustre la façon dont les images de l'enquête viennent s'immiscer dans les pensées d'Espinosa, donnant une tonalité plus sombre à la représentation de la ville, qui oscille ainsi entre un visage lumineux et une face obscure ; entre une forme de continuité, reliant le passé au présent, et des césures temporelles.

Il faut ici, bien entendu, faire une mention particulière au sujet de la pluie, élément qui renforce constamment la représentation en clair-obscur de Rio de Janeiro, et qui semble confondre la vue d'Espinosa dans sa quête de la vérité. Dans le fil de la narration, les adjectifs associés à la pluie renvoient au titre : « Il était vendredi. Une pluie hésitante, silencieuse, tombait » (*SDP* 35). Fernanda Mara de Almeida éclaire très bien la façon dont Garcia-Roza joue de résonances symboliques associées au motif de la pluie : « [...] le silence renvoie au non-dit ; la pluie à quelque chose de mystérieux, de nébuleux » (Almeida 153). Presque omniprésente tout au long de l'intrigue, la pluie fait basculer la représentation de la ville dans une certaine fantasmagorie. Au cœur de la modernité et de la supposée rationalité de la vie urbaine, elle réintroduit une part d'irrationalité en semblant déteindre sur les attitudes et les apparences. Comme une allégorie des doutes de l'enquêteur face aux doubles faces des personnages qu'il suspecte : « La pluie de la veille continuait, plus fine et insistante, mouillant l'âme plus que le corps » (*SDP* 152). À rebours de ce que Jean-Noël Blanc postulait, des images fantasmatiques ensemencent la vision donnée de Rio et conservent en partie leur force littéraire, révélant ce que Pierre Sansot appelle la « surréalité urbaine », constituée par des aspects « louches » et « sordides » (Sansot 397-398).

Le Silence de la pluie serait comme l'illustration des propos de Michel de Certeau, pour qui la marche représente un « écart stylistique » par rapport à un espace normé, découpé selon une logique géométrique. La « rhétorique cheminatoire » que de Certeau identifie repose sur deux figures essentielles, la synecdoque et l'asyndète. La ville est vue ou ressentie dans sa discontinuité par le marcheur, dont l'attention est retenue par des détails de la langue urbaine. Lorsque Max comprend qu'il est dupé par Rose, la narration grossit des fragments prélevés au long de sa marche désorientée : la bruine sur son visage, le bar où il s'était assis la

veille, les voies routières qu'il traverse, le Monument des Aviateurs, le muret de pierre du port de plaisance, les bateaux et leurs noms qui attirent confusément son attention, le sable, le Pain de Sucre.

Plusieurs synecdoques sont ainsi produites : le bar où s'installe Max est la partie qui désigne le tout, à savoir la place de Cinelândia, le monument renvoie à la Marina da Glória, les bateaux à la baie de la Marina, etc. Ces synecodques se retrouvent surtout juxtaposées sans véritable transition ni vue d'ensemble, dans un mimétisme des pratiques de la marche. La synecdoque « densifie : elle amplifie le détail et miniaturise l'ensemble ». L'asyndète « coupe : elle défait la continuité et déréalise sa vraisemblance » (Certeau 153). *Le Silence de la pluie* semble pointer le fait qu'il ne serait guère plus possible d'appréhender un paysage dans toute son étendue, sa complétude, mais seulement à travers des détails ou fragments. Les ellipses sont aussi nombreuses et accélèrent le rythme narratif. La découpe des chapitres en séquences numérotées est à cet égard un recours classique des romans à feuilletons ou, pour prendre un exemple plus récent, des séries télévisées ; le lecteur est soudain projeté dans un autre lieu, retrouvant parfois les mêmes personnages sans qu'il n'ait été précisé comment ceux-ci se sont déplacés. Garcia-Roza jouerait donc à merveille de la « successivité accélérée des actions multiplicatrices d'espaces », que Michel de Certeau semble détecter dans certains récits policiers (Certeau 175). Surtout, le texte donne vie aux lieux : l'expérience du marcheur est celle d'un vécu particulier, d'un « espace d'énonciation » (Certeau 148), qui s'oppose, selon le terme de Michel de Certeau, au « concept de ville » (Certeau 142-144), un lieu dégagé de l'action humaine et des perceptions. Ces trois figures – synecdoques, asyndètes et ellipses – sont essentielles tant dans le cours de l'intrigue que pour ce qui est de la représentation de la ville, toutes deux caractérisées par leur mouvement et leur fragmentation.

Le parallèle est significatif, entre l'écart générique, dans la variation de codes du policier, et l'écart stylistique, dans les déplacements du personnage mais aussi dans le récit qui les accompagne. Ce qui appert, c'est qu'il y a comme un infléchissement des structures de la fiction policière : les aspects ambigus de l'enquête envahissent la perception de la ville et la déconstruction des codes génériques du policier va de pair avec une interrogation de la ville et de sa physionomie. La nostalgie, qui est l'un des éléments prégnants de la subjectivité du protagoniste, vient par exemple troubler la vision de la ville. L'hétérogénéité temporelle, entre le présent de la promenade et le passé de l'anamnèse, souligne quelques traits décadents de la ville de Rio de Janeiro, qui se trouve personnifiée lorsque la narration suggère qu'elle porte encore sur son corps des marques de la dictature militaire : « Juste à l'angle de la rue de la

Relação, se trouvait l'imposant bâtiment de la police centrale, décadent, qui semblait purger les blessures de la dictature [...] » (*SDP* 250). Mais le visage anachronique de Rio de Janeiro est aussi plein de beauté, une beauté semblant donner bien de la matière aux divagations distraites d'Espinosa, qui en de courts instants se retrouve même à oublier son enquête : « En passant à l'angle de la rue des Andradas, il regarda vers la gauche et oublia momentanément ce à quoi il était en train de penser » (*SDP* 252). Il y a donc une concomitance entre le cadre temporel déphasé de l'intrigue tissée par Garcia-Roza, auquel nous faisons allusion dans notre première partie, et les promenades d'Espinosa qui donnent à voir l'archéologie, les strates temporelles de Rio de Janeiro.

En définitive, en reprenant un concept essentiel de l'histoire littéraire brésilienne⁹, on serait enclin à caractériser le roman policier de Garcia-Roza par sa nature « anthropophage » : plutôt que de s'affranchir résolument de modèles littéraires venus d'ailleurs, l'écrivain brésilien phagocyte plusieurs traditions du policier, depuis le roman à énigme jusqu'au roman noir en passant par des inspirations plus méditerranéennes ; il déglutit l'ensemble de ces ingrédients pour façonner son propre univers, révélant un Rio de Janeiro tout en contrastes, à la fois anachronique et hétéroclite, chaleureux et poétique, non moins que sombre et sauvagement violent. La fin du roman est emblématique d'une esthétique éclectique, qui mange anthropophagiquement à tous les râteliers de la fiction policière, mais ébauche néanmoins une atmosphère assez singulière, un monde à la fois jouissif et sauvage. Au cours de l'ultime péripétie du roman, la secrétaire Rose engage son séquestreur dans une relation sexuelle d'une violence inouïe et le tue au summum de la jouissance sexuelle. L'auteur, qui n'est pas un ancien professeur de psychologie par hasard, semble s'amuser en confondant ainsi le sexe et la pulsion de mort, dans une scène assez peu crédible mais divertissante, qui se rapproche des outrances baroques du cinéma « *pornochanchada* ».

Garcia-Roza instaure ainsi du mouvement et de la variabilité dans le maniement des codes du policier mais aussi des images associées à l'espace fictionnel de son intrigue. Du point de vue de la représentation de la ville, le Rio de Janeiro littéraire que dessine l'auteur apparaît comme inédit non pas parce qu'il présente une ville de façon radicalement nouvelle, mais par la combinaison d'éléments littéraires hétérogènes et par des variations sur les lieux communs de la ville. Il y a là une concordance entre la forme et le fond : l'hétérogénéité générique et narrative, en effet, correspond à la représentation d'une ville elle-même

⁹ L'anthropophagie culturelle est un concept qui a été développé par les modernistes brésiliens et notamment par Oswald de Andrade, auteur du *Manifeste anthropophage*, en 1928.

hétérogène, protéiforme et ambiguë, derrière le masque de ses stéréotypes. « Sous l'écriture de la technologie », la fiction de Garcia-Roza nous montre la ville en mouvement et dans un perpétuel dynamisme, elle permet de scruter les « ubiquités » et les « strates hétérogènes » des lieux, redonnant de l'importance à « l'imprévu », au « temps accidentel » qui agite l'espace urbain, pour réemployer le vocabulaire de Michel de Certeau (Certeau 294-296)¹⁰. De la sorte, les itinérances d'Espinosa, au gré de son humeur et du hasard dans *Le Silence de la pluie*, ne peuvent-elles être considérées, selon le vocabulaire de Deleuze et Guattari, comme des « parcours nomades en espace lisse », dans la mesure où ces marcheurs font « en sorte que la ville dégorge un patchwork, des différentielles de vitesse, des retards et des accélérations, des changements d'orientation, des variations continues [...] » ? (Deleuze et Guattari 602). Allons même plus loin : en retraçant les errances sinueuses de personnages décentrés, en insistant sur leur « geste cheminatoire » qui tend à contrecarrer des « organisations spatiales » trop rigides (Certeau 152), ce sont les textes qui parcourent et traversent les lieux, les relient entre eux, nous faisant passer de l'un à l'autre par des ellipses et des sauts de gambades. « Tout récit est un récit de voyage, – une pratique de l'espace » (Certeau 171).

Ouvrages Cités

Agamben, Giorgio. *Qu'est-ce que le contemporain ?* Traduit de l'italien par Maxime Rovere. Paris : Payot et Rivages, 2008.

Almeida, Fernanda Mara de. *Romance policial, psicanálise e cultura contemporânea em Luiz Alfredo Garcia-Roza e Dennis Lehane*. Thèse de doctorat. Rio de Janeiro : UERJ, Instituto de Letras, 2012.

Amossy, Ruth et Anne Herschberg Pierrot. *Stéréotypes et clichés. Langues, discours, société*. Paris : Armand Colin, 2014.

Andrade, Oswald de. *Manifeste anthropophage*. Traduction et notes de Lorena Janeiro. Paris/Bruxelles : Blackjack, 2011 [1928].

Augé, Marc. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Le Seuil, « La Librairie du XXI^e siècle », 1992.

Bauman, Zygmunt. *L'Amour liquide. De la fragilité des liens entre les hommes*. Traduit de l'anglais par Christophe Rosson. Paris : Fayard, « Pluriel », 2010 [2003].

Blanc, Jean-Noël. *Polarville. Images de la ville dans le roman policier*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1991.

¹⁰ Tous ces termes renverraient à des façons de retrouver la ville comme un espace propre. « Éliminer l'imprévu ou l'expulser du calcul comme un accident illégitime ou casseur de rationalité, c'est interdire la possibilité d'une pratique vivante et 'mythique' de la ville » (Certeau 296).

- Certeau, Michel de. *L'Invention du quotidien*. Paris : Gallimard, « Folio Essais », 1990 [1980].
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*. Paris : Minuit, 1980.
- Garcia-Roza, Luiz Alfredo. *O silêncio da chuva*, São Paulo : Companhia das Letras, 2004 [1996].
- Garcia-Roza, Luiz Alfredo. *Le Silence de la pluie*. Traduit du portugais par Valérie Lermite et Eliana Machado. Paris : Actes Sud, 2004 [1996].
- Gomes de Mattos. A. C., *O outro lado da noite: filme noir*, Rio de Janeiro, Rocco, 2001.
- Oliveira de Castro, Ronaldo. « Pensamento social brasileiro e literatura contemporânea ». *ArtCultura*. Uberlândia 11, 19 (juillet-décembre 2009): 183-195.
- Reimão, Sandra. « Literatura policial brasileira: dificuldades e especificidades ». *Miscelânea*. Assis 16 (juillet-décembre 2014): 15-33.
- Resende, Beatriz. « Ai de mim, Copacabana. A cidade dos vícios e os vícios da cidade ». Izabel Margato et Renato Cordeiro Gomes, dir. *Espécies de espaços. Territorialidades, literatura, mídia*. Belo Horizonte : UFMG, 2008. 197-210.
- Reuter, Yves. *Le Roman policier*. Paris : Armand Colin, 2009 [1989].
- Rouanet, Sérgio Paulo. « É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nelas? ». *Revista USP* 15 (septembre-novembre 1992) : 50-75.
- Rosemberg, Muriel, in Marchand, B. et Salomon Cavin, J. (organisation), *Ville mal aimée, ville à aimer*. Actes du colloque de Cerisy, 5-12 juin 2007. Disponible sur internet : http://www-ohp.univ-paris1.fr/Textes/Rosemberg_2.pdf
- Sansot, Pierre. *Poétique de la ville*. Paris : Payot, 2004 [1996].
- Westphal, Bertrand. *La Géocritique. Réel, fiction, espace*. Paris, Minuit, 2007.