

**HISTOIRE ET FORMES DU ROMAN POLICIER DANS
INDAGINE NON AUTORIZZATA DE CARLO LUCARELLI**

Depuis plus d'une décennie on n'a de cesse d'exalter en Italie les qualités narratives et éthiques du genre policier qui, après une longue période d'occultation et de mépris dans l'évaluation de son écriture, semble avoir gagné à nouveau du terrain non seulement dans les stratégies éditoriales, mais aussi dans les goûts des lecteurs et, qui plus est, dans l'appréciation des critiques. Néanmoins, dans les années 1990 d'éminentes personnalités ont manifesté leur appréhension face à la « désertification psychologique et intellectuelle¹ » provoquée par ce qu'on a l'habitude d'appeler la « paralittérature », dont le défaut a été de bouleverser le système « d'inclusion/exclusion » accepté par tous et marquant le fossé entre la vraie et la fausse littérature². Eugenio Scalfari a parlé d'« aplatissement et d'appauvrissement très préoccupant de l'art du roman », mettant notamment l'accent sur la mort de « l'individualité des

¹ E. Scalfari, « Il giallo uccide il romanzo, ditegli di smettere », *L'Espresso*, 30 septembre 1999.

² Cf. S. Giovanardi, « Camilleri ? Se vi piace il genere... », *ibid.*, 3 décembre 1998.

personnages et de leur histoire », ce qui transformerait la lecture d'un polar en « une sorte d'opération d'ingénierie, en une chasse à l'erreur qui n'a rien à voir avec l'art³ ». Ces critiques formulées par Scalfari entre 1999 et 2001⁴ ont sans doute eu le mérite de poser la question du sens même de l'écriture policière, de faire rebondir l'intérêt et l'analyse des nombreux romans apparus en Italie depuis 1990.

Une appréciation unanime semble toutefois se dégager à présent des études sur le sujet. Umberto Eco parle d'une expérience de lecture qui amuse et dans le même temps offre « une consolation métaphysique et un modèle d'interrogation pour des œuvres aux mystères bien plus insondables⁵ » ; Massimo Carlotto considère le roman policier comme « un instrument de contre-information », car « raconter une histoire criminelle, située dans un lieu et dans un moment définis, signifie décrire, en la soumettant à une sorte de radiographie, la réalité politique, sociale et économique qui nous entoure »⁶ ; Corrado Augias parle de « roman social par excellence⁷ » ; et pour finir Lucarelli lui-même définit le polar comme un « roman réaliste », « une opération de dénonciation et de critique, une opération sociale⁸ ».

Dans l'éventail très large des préoccupations anthropologiques, sociales, civiques et économiques prises en compte par le roman policier contemporain, le roman « historique » et « politique » constitue un sous-genre à part entière. Il participe en général du travail sur la mémoire et sur la relecture de l'histoire nationale récente qui s'est développé en Italie à partir du début des années 1990, en concomitance avec (et sous la menace de) l'apparition des thèses séparatistes, donc antinationales, portées par la Ligue du Nord, le phénomène « Mains propres » entraînant la désagrégation du tissu politique et des institutions de l'État, la revisitation du fascisme et de la République naissante, le souci de corriger un certain révisionnisme antidémocratique lié à la résurgence de la droite. La question de l'identité

³ E. Scalfari, « Il giallo uccide il romanzo, ditegli di smettere », cit.

⁴ E. Scalfari, « Ringraziamo gli autori di gialli, ultimi supplenti della parola scritta », *L'Espresso*, 11 novembre 1999 et « La trama si tinge di giallo », *ibid.*, 5 juillet 2001.

⁵ U. Eco, « La missione del giallo », *ibid.*, 28 juin 2001.

⁶ M. Carlotto, « Il lato oscuro del giallo », *Il Manifesto*, 8 mars 2002.

⁷ C. Augias, « Credetemi, è il vero romanzo sociale », *L'Espresso*, 4 août 1995.

⁸ C. Lucarelli, « Il giallo storico ambientato durante il fascismo », in M. Sangiorgi e L. Telò (a cura di), *Il giallo italiano come nuovo romanzo sociale*, Ravenna, Longo Editore, 2004, p. 153-158.

italienne, dont les fondements devraient reposer sur une histoire partagée et assumée, a donc favorisé les recherches dans le domaine de l'historiographie, des essais et enfin du roman policier.

Carlo Lucarelli, le premier, a ébauché une relecture problématique de la période qui va du fascisme à la République, en passant par l'atmosphère trouble du délit Matteotti⁹, la course au succès propre aux années 1930¹⁰, la guerre d'Espagne¹¹, la crise du régime¹², les luttes intestines de la Libération¹³, les élections du 18 avril 1948¹⁴. Ce cycle politico-historique écrit entre 1990 et 1999 a contribué à l'épanouissement d'une écriture policière « engagée » qui a vu bon nombre d'écrivains s'inscrire dans ce sillage afin de relire l'histoire nationale, en abordant des cas non résolus ou contradictoires. Grâce à cette prise de position critique, le genre policier est sorti d'un silence inexplicable : il a revendiqué sa volonté de documentation et de questionnement du réel et a voulu rivaliser avec la recherche historique. Le silence de la littérature policière à l'égard d'une période encore déchirante pour la conscience italienne est apparu lourd et incompréhensible à Angelo Marenzana, auteur de polars et essayiste du genre : « un silence qui tue le charme de ces années-là et de ses protagonistes, qui ne laisse aucune trace de son passage et qui dans le même temps n'aide pas l'analyse historique qui trouve dans le quotidien la valeur première pour l'interprétation¹⁵ ». Pendant des décennies, ce silence a privé l'imaginaire collectif de toute une génération de l'atmosphère, des comportements et des idées cachées ou censurées.

Lucarelli, comme tant d'autres, a reconnu le lien structurel entre l'histoire nationale et la nature « policière » de ses événements (« notre histoire plus récente s'est développée dans de nombreux cas selon les mécanismes d'un véritable roman noir¹⁶ »). Ce lien est souligné avec

⁹ *L'isola dell'Angelo caduto*, Torino, Einaudi, 1999.

¹⁰ *Indagine non autorizzata*, Milano, Mondadori, 1993.

¹¹ *Guernica*, Milano, Il Minotauro, 1996.

¹² *Carta bianca*, Palermo, Sellerio, 1990.

¹³ *L'estate torbida*, Palermo, Sellerio, 1991.

¹⁴ *Via delle Oche*, Palermo, Sellerio, 1996.

¹⁵ A. Marenzana, « Terza parte – Post regime », rubrique *Libri Gialli Camicie Nere* du site Thrillermagazine.it, consulté le 28 février 2007. Marenzana est l'auteur du roman policier historique *Tre fili di perle*, Faenza, Mobydick, 2005.

¹⁶ Lire in C. Schiavo e F. Pellizzi, « Intervista a Carlo Lucarelli », *Bollettino 900 – Electronic Newsletter of '900 Italian Literature – 2002-2003*, n° 1-2, juin-décembre 2002.

perspicacité dans le rabat de la couverture de *Carta bianca*, lors de sa parution chez Sellerio en 1990. On y lit :

Carta bianca est un récit policier à prétexte, où le fascisme est le prétexte pour l'intrigue policière et pour cette interrogation morale bien caractéristique vers laquelle conflue le roman policier. Les dictatures et les totalitarismes se prêtent en effet à ces situations de précarité du droit dans lesquelles la mélancolie devient le dernier refuge du sens de la justice.

Aussi le *Ventennio* semble-t-il être le creuset de mystères et de prévarications demeurées sans voix que le roman historique veut faire revivre, en les réactivant par le biais d'histoires inventées mais vraisemblables, dont le but devrait être la catharsis. Écrire une histoire plausible, donc réaliste, constitue une tentative pour dévoiler le processus d'occultation de la vérité par la Grande Histoire.

Dans cette perspective, selon Claude Ambroise, «le roman policier est un fait divers imaginaire¹⁷ » ayant une fonction purificatoire contre toute censure et falsification par les forces conservatrices au sommet de l'État. Cette ligne est d'autant plus légitime que les années de la dictature ont jeté les bases d'autres mystères et d'autres ténèbres que même le passage à la République n'a ni effacés ni réduits. Au contraire, l'histoire récente a confirmé ce fil rouge structurel du mystère inscrit dans la logique même du processus historique perçu avant tout comme manifestation du pouvoir politique : terrorisme, services secrets, mafia, corruption politique, accidents demeurés non éclaircis. Le roman policier des années 1990 participe de cette interrogation des raisons profondes de l'action humaine dans les plis de l'histoire, emprunte ses outils à la recherche historique et prétend participer à juste titre à la reconstruction de la mémoire collective. Signe s'il en faut de la reconnaissance de cette prérogative, la décision par Sellerio de publier la trilogie de Lucarelli dans la collection «La memoria » créée par Leonardo Sciascia en 1979 dans l'intention de « ne pas oublier certains écrivains, certains textes, certains événements¹⁸ ». C'était là aussi la volonté de sortir le roman policier des collections-ghetto et de l'inscrire dans la

¹⁷ C. Ambroise, « Sciascia : lo storiografo e il giallo », in *Il romanzo poliziesco italiano da Gadda al Gruppo 13, Narrativa*, Université Paris X-Nanterre, n° 2, 1992, p. 136.

¹⁸ Phrase du catalogue de la collection citée par M. Sangiorgi, «Il fascismo e il giallo italiano », in M. Sangiorgi e L. Telò (a cura di), *Il giallo italiano come nuovo romanzo sociale*, cit., p. 130.

réflexion plus générale sur l'histoire que la littérature s'est chargée de promouvoir.

À plusieurs reprises Lucarelli a reconnu l'«affinité entre le récit de l'histoire, la méthode historique et celle de l'auteur de romans policiers¹⁹». À la différence près que la documentation commune à l'historien et à l'écrivain sert un enjeu différent : le premier tente de retracer les macro-événements qui dominent l'histoire, le second, tout en fournissant les lignes-cadre de l'histoire reconnue et les repères chronologiques et topographiques acceptés de tous, vise à recréer la petite histoire, l'atmosphère de la réalité quotidienne et les sentiments vraisemblables qui ont animé l'individu anonyme et les foules. Une lecture anthropologique et sociologique, dans la mesure où à travers les romans se profile une typologie de personnage-détective qui enquête selon une stratégie intuitive fondée sur un instinct historique. Celui-ci fait déceler le lien obscur entre les pulsions personnelles à la base d'un fait violent et leur inscription dans les raisons profondes de l'histoire collective.

L'histoire, elle, sert donc de prétexte pour raconter un événement factice à travers un livre, et pas l'inverse²⁰. L'interrogation sur l'histoire et la mémoire, la relecture du passé modifient ainsi le processus de construction du roman policier et redéfinissent ses enjeux et ses perspectives formelles. Cependant, le roman historique n'exclut pas son attention à l'égard du présent. Le travail sur la mémoire va de pair avec la référence à la contemporanéité, ce qui constitue l'une des constantes structurelles du polar qualifié par ailleurs comme «roman de la modernité²¹». Lucarelli voit une continuité idéologique, politique et historique entre le passé et le présent au cours de la seconde moitié du XX^e siècle. La reconstruction d'une époque révolue devient pour lui un filtre pour mieux comprendre la réalité d'aujourd'hui. Il affirme à ce propos :

¹⁹ C. Lucarelli, « Il giallo storico ambientato durante il fascismo », in *ibid.*, p. 153.

²⁰ Ce sur quoi insiste aussi G. Battistoni, «Intervista a Carlo Lucarelli », sur le site Carlolucarelli.net consulté le 3 juillet 2006.

²¹ Pour cette idée voir E. Kertsz-Vial, «Tra arcaismo e modernità : il giallo italiano nel 2000», in *Scrittori del duemila, Narrativa*, Université Paris X-Nanterre, n° 20/21, juin 2001, p. 84. Luca Covi aussi insiste sur cet aspect double, car selon lui « le polar est devenu dans le temps un masque utilisé pour mettre à nu le tragique de notre époque contemporaine ». L. Covi, *Tutti i colori del giallo. Il giallo italiano da De Marchi a Scerbanenco a Camilleri*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 11.

L'avantage de cette opération réside dans le fait que l'on peut ne pas écrire directement dans le présent, mais l'on peut mettre un filtre, une sorte de barrière entre la situation actuelle et le moment historique que l'on veut analyser. Pour mieux comprendre le présent, il est nécessaire de prendre ses distances par rapport à lui, d'y mettre le filtre historique, la barrière historique²².

Selon Laurent Lombard, «le passé, que le polar se fait un devoir de remémorer au lecteur, jette une lueur de compréhension sur l'histoire actuelle²³ ».

Parmi les époques les plus concernées par la reconstruction narrative du roman policier, les années du fascisme, de la Seconde Guerre mondiale et de l'immédiat après-guerre occupent sans aucun doute une place de premier ordre. Cet intérêt continue sans démenti encore aujourd'hui et signe en est, d'un côté, la parution de l'anthologie *Fez, struzzi e manganelli* publiée en 2005 par Gian Franco Orsi qui souligne la « liberté et l'absence de préjugés » avec laquelle les auteurs ont raconté à leur manière les dessous du fascisme²⁴. Vingt-six récits écrits par de nombreux auteurs de polar (dont Lucarelli²⁵) qui, comme l'indique Arrigo Petacco dans la quatrième de couverture, « valent comme autant de documents historiques » sur le *Ventennio*, en ce sens qu'« il y a les mêmes atmosphères, le même climat, les comportements typiques de cette époque ». D'un autre côté, les revues télématiques consacrent des numéros spéciaux à la même période. La revue *M-Rivista del mistero* a consacré en 2005 un numéro monographique à la guerre avec des récits, des interviews et des comptes rendus d'auteurs de polars²⁶. Un *serial web* créé par Olim Palus a mis en ligne un numéro spécial intitulé *I segreti di Littoria*²⁷.

²² C. Lucarelli, « Il giallo storico ambientato durante il fascismo », cit., p. 154.

²³ L. Lombard, « Le roman policier italien : entre mystère et silence », in *Le polar, entre critique sociale et désenchantement*, *Mouvements*, Paris, La Découverte, n° 15-16, mai-juin-juillet 2001, p. 59-67.

²⁴ G. F. Orsi (a cura di), *Fez, struzzi e manganelli. I migliori giallisti italiani raccontano il Ventennio fascista*, Milano, Sonzogno, 2005. Lire son introduction, p. 10.

²⁵ Lucarelli y publie « Ero un ragazzo prodigio », *ibid.*, p. 181-192.

²⁶ Fondée en 2000 à Milan par A. C. Cappi et A. Pinketts, *M-Rivista del mistero* est un trimestriel édité par Alacràn edizioni, consacré aux thrillers d'auteurs italiens et étrangers.

²⁷ Cf. D. Cambiaso, « Giallo italiano e seconda guerra mondiale - II. Gli autori contemporanei », dans la rubrique *Libri Gialli Camicie Nere. Totentanz 2* du site *Thrillermagazine.it* consulté le 23 février 2007.

En 1990, Lucarelli a ouvert la voie à la représentation de l'histoire du *Ventennio* et de l'après-guerre en usant des techniques narratives du polar. Entre ses mains, ce dernier s'est transformé en une grille formelle (un mode d'être) de l'histoire, en une modalité herméneutique d'investigation qui dépasse la mise en scène du crime pour parvenir à un autre niveau. Un texte second se cache constamment dans ses romans, qui leur confère une visée épistémologique reposant sur l'inquiétude du lecteur, l'interrogation, la remise en question des idées reçues. Son écriture s'est imposée comme une écriture du mystère qui, tout en ne reniant ni les règles ni les contraintes structurales du genre, a été investie d'un rôle problématique inconnu en général du polar italien. À l'exception des romans de Scerbanenco et Macchiavelli dans les années 1960 et 1970 qui, justement en vertu de cet enjeu politique de dénonciation, constituent les maîtres à penser de Lucarelli. Tout son cycle historique respecte cette stratégie scripturaire et idéologique qui lui confère une homogénéité, une cohérence d'ensemble. L'engagement devient sa prérogative du fait qu'il vise la dénonciation et l'analyse critique de la société et de l'histoire italiennes.

Aussi, même après la rédaction des deux premiers textes de la série du commissaire De Luca – *Carta bianca* et *L'estate torbida* – Lucarelli n'hésite-t-il pas à écrire un nouveau roman dans lequel, malgré la présence d'un détective différent, l'inspecteur Marino, il maintient les caractéristiques typologiques et structurelles de la future trilogie. Après le succès des deux textes cités, Mondadori demande à Lucarelli un roman ayant encore comme cadre le fascisme : *Indagine non autorizzate* sort en 1993, trois ans avant la publication du troisième volet de la série de De Luca, *Via delle Oche*. Paru dans la collection « Il Giallo Mondadori²⁸ », *Indagine non autorizzate* paraît en même temps que *Falange armata*, par lequel l'auteur continue le deuxième cycle de son écriture, le noir « humoristique » de l'inspecteur Coliandro²⁹. À sa sortie, le roman de l'inspecteur Marino ne suscite pas un grand intérêt auprès des critiques,

²⁸ N° 2339, Milano, Mondadori, 1993.

²⁹ *Falange armata*, Bologna, Metrolibri-Granata, 1993. En réalité, ce deuxième cycle s'ouvre avec le récit *Nikita*, publié dans l'anthologie *I delitti del Gruppo 13*, Bologna, Metrolibri, 1991. La définition de noir « humoristique » est de M. Carloni dans « L'arcobaleno narrativo di Carlo Lucarelli », *Delitti di carta*, Pistoia, Libreria dell'Orso, n° 8, février 2001, p. 87.

étant sans doute encore terni par son modèle De Luca³⁰. Depuis 1994, il est effacé par le succès d'un texte plus contemporain et urbain, ayant encore comme protagoniste l'inspecteur Coliandro³¹, et ensuite par les textes du troisième cycle « noir métropolitain³² ». Cependant, à sa sortie en 1993 *Indagine non autorizzata* est couronné par le prix Alberto Tedeschi (l'un des dirigeants historiques de la collection « I Libri Gialli » de Mondadori) avec les motivations suivantes :

[...] pour l'intrigue à la structure solide, dense d'implications humaines ; pour l'originalité de la reconstruction historique, car l'auteur a su recréer l'atmosphère des années 1930, les petits tics quotidiens, les habitudes et les vices d'une classe dirigeante servile, dénuée de toute idéologie, et d'une fronde vaniteuse et velléitaire ; pour les personnages qui adhèrent parfaitement à l'esprit de l'époque, notamment la figure de l'inspecteur Marino, l'investigateur du roman, authentique et crédible rond-de-cuir de la justice ; pour l'écriture solide et compacte exempte de faiblesses et de maniérismes de cliché³³.

Le roman a connu par la suite plusieurs rééditions qui lui ont permis de garder une place importante dans la typologie des inspecteurs problématiques³⁴. Néanmoins, dans les ouvrages critiques sur l'œuvre entier de Lucarelli, *Indagine non autorizzata* n'occupe que quelques pages de présentation, paraphrase de l'intrigue et ébauche des similitudes avec son

³⁰ On ne recense que quelques articles dans la presse de l'époque : F. Costantini, « Il Pelato brutta gatta da pelare », *La Gazzetta del Mezzogiorno*, 12 mai 1993 ; F. Costantini, « Chi ha ucciso "la bella culona" », *ibid.*, 1^{er} décembre 1993 ; A. Piccinini, « Ombre nere tra le dune in riviera », *Il Manifesto*, « La talpa libri », 2 décembre 1993 ; R. Emiliani, « Un delitto, il Duce e la Rimini anni '30 », *Il Corriere di Ravenna*, 4 décembre 1993 ; M. Carloni, « Fra giallo storico e nero umoristico », *Concertino*, décembre 1993 ; G. Baroni, « Il colpevole ? E' l'amore », *La Gazzetta di Parma*, 26 juin 1994.

³¹ *Il giorno del lupo*, Bologna, Granata Press, 1994.

³² *Lupo mannaro*, Roma, Theoria, 1994 ; *Almost Blue*, Torino, Einaudi, 1997 et *Un giorno dopo l'altro*, Torino, Einaudi, 2000. Selon M. Carloni (« L'arcobaleno narrativo di Carlo Lucarelli », cit., p. 83) se dessine ainsi un arc-en-ciel narratif qui suit la courbe chromatique du « jaune » au « noir ».

³³ « Indagine non autorizzata », dans le site Carlolucarelli.net consulté le 23 février 2007.

³⁴ Il a été réédité dans la collection « Giallo e Nero » par Hobby & Work Publishing en 1997, 2000, 2002 et 2005. Nous suivons l'édition de 2002, mais les citations sont empruntées à la traduction française réalisée par Arlette Lauterbach, *Enquête interdite*, Paris, « Fayard Noir », 2005. Cf. le compte rendu d'Isabelle Martin, « Lucarelli, enquête sous le fascisme », *Le Temps*, Genève, 4 juin 2005.

modèle De Luca³⁵. Il s'agit de remarques critiques rapides qui visent plutôt à mettre en relief la technique de répétition narrative de l'auteur et la création d'un personnage en ton mineur. Quant aux présentations disponibles sur les sites internet, on ne trouve que des résumés de du roman.

L'action se déroule à Riccione pendant le mois d'août 1936, dans la phase de plein succès du régime mussolinien à la suite de la conquête de l'Éthiopie. Sur la plage à quelques mètres de la villa où le Duce profite de ses vacances méritées après la création de l'Empire, le corps d'une prostituée, Miranda Rubino appelée aussi *la Bella Culona*, est retrouvé : la femme a été tuée d'un coup de pistolet. Cet homicide, qui risque de gâcher les vacances du Duce, de ternir l'efficacité de la justice fasciste ainsi que les fastes de la nouvelle Italie, oblige le commissariat de Rimini à clore rapidement le dossier, en arrêtant en moins de vingt-quatre heures le protecteur de la prostituée, Oscar Tabanelli, meurtrier idéal qui était, pour son malheur, déjà recherché en raison de son activité d'antifasciste. Tout délit, dans une Italie par ailleurs hostile aux événements noirs, doit être minimisé voire ignoré. Le commissariat reçoit les félicitations du Duce en personne. Mais l'inspecteur Marino, subordonné dans la hiérarchie du commissariat, n'est pas convaincu de l'issue de l'affaire et, malgré des ordres péremptaires de s'en tenir aux résultats obtenus, commence une enquête non autorisée par son supérieur. Sur le fil de l'illégalité, cette enquête permet à Marino de connaître des personnages proches de l'entourage de Mussolini, entre femmes fatales animées par l'ambition de pénétrer dans le sanctuaire du pouvoir politique, anciens *squadristi* violents mais désireux de réintégrer l'actuelle nomenclature et diplomates mondains et lâches, héros de la campagne éthiopienne et, d'un autre côté, un journaliste et un magistrat antifascistes qui se prêtent au jeu de la recherche de la vérité. Par sa présence latente mais stratégique, le personnage Mussolini confère plus que de la vraisemblance au roman, créant une contamination féconde entre la fiction narrative et l'histoire.

Comme dans la trilogie de De Luca, déjà, la vérité est toujours trouvée par le détective, mais elle n'est pas cathartique puisqu'elle ne peut

³⁵ M. Carloni, « L'arcobaleno narrativo di Carlo Lucarelli », cit., p. 86 ; M. Sangiorgi, « Il mestiere come alibi nei poliziotti di Carlo Lucarelli », in « Il fascismo e il giallo italiano », cit., p. 136-139 ; E. Bacchereti, « Il poliziesco storico : *Indagine non autorizzata* », in *Carlo Lucarelli*, Firenze, Cadmo, 2004, p. 74-79 et S. Re, « Indagine narrativa. Delitti di carta. *Indagine non autorizzata* », in P. Giovannetti (a cura di), *Almost noir. Indagini non autorizzate su Carlo Lucarelli*, Milano, Arcipelago Edizioni, 2005, p. 20-22.

être portée à la connaissance de tous, l'implication politique du meurtre étant un motif suffisant à ce que les mécanismes secrets du régime ne soient pas dévoilés. Le ressort du délit est une fois de plus privé (Laura a tué Miranda pour empêcher que son mari, le conte Paolo Utimperger, qui s'est épris de la prostituée, abandonne sa carrière de diplomate et de futur ministre des Affaires Étrangères), mais Lucarelli réussit à montrer comment les raisons du meurtrier sont toujours rattachées aux événements politiques. La contingence historique englobe la dimension privée du délit dans une logique plus complexe ayant son moment catalyseur dans l'intuition du détective. Les « motivations éternelles³⁶ » du meurtre, perçu comme un rite intemporel, une manifestation des pulsions personnelles, se soudent à l'histoire, trouvant en elle des répercussions plus larges. Dans le cycle historique de Lucarelli, Massimo Carloni voit le risque qu'il se crée « une divergence potentielle entre une parfaite reconstruction d'époque et un mécanisme policier qui se développe selon des règles codifiées³⁷ ». Or ce risque est évité, car l'auteur réussit à combler cette discordance grâce à la crédibilité de la pression politique exercée sur les individus. Le trait d'union entre les deux sphères opposées est représenté aussi bien par les personnages liés au meurtre, à cause de leur double identité personnelle et politique, que par le détective, figure rétive à devenir un « instrument du pouvoir », attaché qu'il est à une liberté capable de le transformer en « instrument de la vérité ». La présentation de De Luca par Sellerio dans le rabat de la couverture du roman *Via delle Oche* – présentation applicable tout aussi bien à l'inspecteur Marino – met l'accent sur cet aspect intuitif et historique du détective :

[De Luca] enquête par une sorte d'intuition historique, ce qui fait son succès et son italianité : il connaît, par sa propre appartenance à la culture nationale, le grumeau profond, le rythme, la loi selon laquelle la chronique italienne – criminelle, dans ce cas précis – bourgeoise de l'histoire de l'Italie.

La dimension historique constitue donc l'élément structurel nouveau du polar des années 1990. Lucarelli fait la part belle à l'histoire en la posant en double protagoniste de l'intrigue, et non plus en simple toile de fond. Les

³⁶ M. Carloni, « L'arcobaleno narrativo di Carlo Lucarelli », cit., p. 85 et *L'Italia in giallo. Geografia e storia del giallo italiano contemporaneo*, Bologna, Diabasis, 1994, p. 125-126.

³⁷ *Ibid.*

personnages n'ont plus le caractère aseptique ni la même autonomie d'action que dans le polar à énigme traditionnel, autonomie rattachée à leurs motivations particulières, mais ils sont dépendants d'un contexte qui les conditionne et les manipule. Aussi l'auteur a-t-il usé de sa préparation universitaire en histoire contemporaine³⁸ pour recréer une ambiance historiquement vraisemblable. De plus, selon maints critiques, les structures narratives et les codes du polar lui ont permis d'élaborer un discours original et courageux non seulement sur l'histoire représentée mais aussi sur l'Italie d'aujourd'hui³⁹. D'après Giuseppe Traina, le polar de Lucarelli acquiert une « dimension éthico-politique » qui permet d'avoir, à travers le voyage dans le passé, une vision personnelle sur le présent⁴⁰. Cette double instance semble être exploitée aussi dans *Indagine non autorizzata*. Lucarelli lui-même explique la genèse de son roman et le double niveau d'interprétation conditionné par le contexte historique dans lequel il naît :

Les années 1980 venaient de s'achever, les années de la course à l'ascension sociale et au prestige, de la relance [économique] et des personnes qui essayaient de se reconstruire une carrière. Pour pouvoir raconter cette histoire, j'avais besoin d'un filtre ; alors il m'est venu à l'esprit l'année 1936, lorsque, en pleine période fasciste, avec la guerre d'Éthiopie achevée et la guerre d'Espagne pas encore commencée, il semblait que tout allait très bien de sorte que tout le monde courait pour se faire une carrière. Alors je me suis demandé : un homme tout petit qui n'arrive pas à se faire une carrière, comment aurait-il pu vivre cette situation en 1936⁴¹ ?

Indagine non autorizzata favorise une analyse sur plusieurs isotopies qui, toutes, contribuent à son hyperstructure, à savoir la mise en scène de l'histoire. Il est donc intéressant de montrer comment l'articulation formelle du roman devient une métaphore de l'histoire perçue comme un labyrinthe, un écheveau embrouillé et par conséquent difficile à démêler. Le puzzle

³⁸ La trilogie de De Luca naît en effet de la documentation rassemblée par Lucarelli en vue de rédaction de son mémoire de Maîtrise sur la police de la République de Salò. Ce mémoire intitulé *La vision de la police dans la mémoire des antifascistes* n'a jamais été soutenu, mais il s'est transformé en matériau pour ses textes.

³⁹ Voir T. Dozio et C. Oliva, « 1990/2000 – 10 anni di giallo italiano », in *Giallo Italia 2*, Gialloweb.net consulté le 28 février 2007.

⁴⁰ G. Traina, « Viaggio nell'Italia del giallo », in *Giallo Italia 3*, *ibid.*

⁴¹ C. Lucarelli, « Il giallo storico ambientato durante il fascismo », *cit.*, p. 156.

s'affiche comme la figure fondatrice de cette lecture impossible, donc pessimiste, de l'histoire. Par ailleurs, le système des personnages, d'un côté, répond à la création des rapports actantiels typiques du roman policier et, de l'autre, sert la nouvelle fonction dont ils se chargent, c'est-à-dire leur perception des faits historiques. Enfin, il faudra analyser l'articulation entre la fiction et la vérité historique pour déceler les stratégies constructives et la contribution de l'histoire à la narration.

Le puzzle comme métaphore de l'opacité de l'histoire

Le roman se compose de trente-quatre chapitres précédés d'un « prélude » et suivis d'un épilogue. Le « prélude » se détache de l'ensemble du roman par l'absence d'un titre et d'un numéro. Il présente, à la manière des *incipit* de Scerbanenco⁴² et des policiers à énigme classiques, la situation finale et statique du meurtre, avec la description sommaire du corps de la victime. Le roman permet la reconstruction de la situation qui a amené au crime et donc la recherche du coupable.

La narration couvre une semaine, du mardi 11 août 1936 au matin (avec la découverte du corps de Miranda, tuée la veille autour de 21 heures) au mardi suivant 18 août. Une semaine qui, sur le plan narratif, occupe un espace textuel long, car, par rapport aux romans de la série de De Luca, *Indagine* abonde en expansions narratives et en quelques digressions descriptives. De plus, chaque jour comprend une série importante d'actions, de rencontres de personnages et de déplacements de Marino dans l'espace de Riccione. Cela rend le repérage temporel assez difficile, du fait que les indications sont données avec parcimonie et de façon indirecte. Toute la recherche se circonscrit à l'intérieur des trente-quatre chapitres avec à la fin la solution et l'identification du coupable, mais l'épilogue marque une ellipse spatio-temporelle avec ce qui précède : le lecteur retrouve l'inspecteur Marino transféré à Rome et déclassé au niveau de vice-commissaire adjoint, un jour de novembre de la même année pour un dénouement à surprise du récit.

⁴² Voir par exemple *Venere privata*, Milano, Garzanti, 1966 ou *I ragazzi del massacro*, Milano, Garzanti, 1968.

La première caractéristique formelle du roman réside dans la force visuelle des énoncés : son caractère référentiel favorise une construction imaginaire aisée, rarement interrompue par des incursions dans l'intériorité des personnages, en premier chef du détective. Le narrateur omniscient et extra-diégétique prend en charge la narration et en général le point de vue de la narration. Il alterne la vision des personnages avec le discours direct fréquent et quelquefois avec le discours indirect libre pour les réflexions secrètes de Marino.

La nouveauté dans l'organisation textuelle consiste dans le fait que Lucarelli a utilisé une caractéristique psychologique et comportementale obsédante de l'inspecteur Marino pour en faire une métaphore structurelle du roman et un procédé formel d'agencement des séquences narratives. Au chapitre six, pour expliquer la manie de Marino de rechercher la vérité dans les affaires qui lui incombent, le narrateur introduit par une analepse quelques données qui viennent éclairer non seulement sa vie personnelle, mais aussi ses rituels dans le domaine professionnel : « sa manie de tout aligner, les couverts, les livres sur les étagères, les chaussures au bord du tapis [...] sa manie de vouloir tout faire cadrer, y compris les enquêtes déjà résolues » (p. 51-52). Ce besoin d'ordre exprime une exigence de clarté et de rationalité dans le désordre du réel. C'est là que l'image obsédante du puzzle devient constructive :

Quand il était enfant, juste après la guerre, son père lui avait offert un de ces jouets anglais, dont le mot le faisait rire : un *puzzle*. Au début, il avait regardé le tas de petits morceaux colorés sans savoir quoi en faire, puis il avait commencé à les placer, le premier au centre, un autre sur le côté, un autre au-dessus, chaque tesselle trouvant sa place et complétant au fur et à mesure le dessin – un papillon. Il avait presque fini la composition quand il s'était rendu compte qu'il en manquait un, un petit morceau de ciel bleu. Il en perdit le sommeil, refusa de s'alimenter, sa mère avait dû traverser toute la ville pour racheter la même boîte dans laquelle il avait trouvé le dernier morceau pour terminer son œuvre. (p. 52)

Cet événement troublant dans l'enfance de Marino et le concept même de puzzle sont transformés par Lucarelli en une stratégie d'écriture double : d'une part, le puzzle devient la méthode structurelle d'enquête, car Marino court derrière tout indice et tout épisode qui pourraient créer une connexion permettant la reconstitution du tableau qui mène au meurtre ;

d'autre part, il incarne la logique structurale et narrative du récit⁴³. Les deux manifestations se reflètent l'une dans l'autre, la parole du narrateur retrace par son énonciation la logique figurative du puzzle, en narrant la progression de l'enquête, rencontre après rencontre. La méthode de Marino est définie souvent par le narrateur ou par un autre personnage, selon la technique narrative de l'itération : « Nous devons demander sans demander, contrôler sans contrôler, épier sans nous faire remarquer » (p. 121). C'est la stratégie du puzzle, qui consiste à procéder à tâtons, à suivre des pistes, à rapprocher des éléments pour en découvrir le lien éventuel. Ainsi le détective hésite, tergiverse, formule des hypothèses, entrevoit des rapprochements, quelque chose prend forme dans sa tête, des résultats sont obtenus. Très souvent, il ressent, face à la multiplication des indices et des pièces accumulées, la même sensation de confusion et de trouble angoissant éprouvée devant son premier puzzle : « les morceaux colorés de son puzzle [à savoir l'enquête] étaient encore épars comme s'il venait à peine de les sortir de la boîte, si bien qu'il éprouva le même malaise que lorsqu'il était enfant » (p. 166).

L'enquête est donc assimilée, dans l'énonciation du narrateur, à un puzzle, à la différence près que les pièces du puzzle de l'enfant avaient des formes et des couleurs, tandis que les pièces du puzzle-enquête impliquent la compréhension d'un comportement, celui des témoins et du coupable. Le puzzle-enquête tient à des facteurs faisant appel à la capacité intuitive et rationnelle du détective. Le texte, en se proposant comme la traduction formelle du puzzle, dévoile sa structure, parle de lui-même et de son mode d'emploi, devenant un texte métanarratif et métastructurel. Il est à la fois la quête de la vérité et un texte caché, c'est-à-dire le récit de l'enquête-puzzle de l'inspecteur Marino. Le puzzle évoque par ailleurs « le défi au labyrinthe »⁴⁴, autre figure symbolique du polar conçu comme une écriture

⁴³ Le terme puzzle appartient depuis toujours à l'univers du polar. Il est l'une des cinq catégories du genre : le *puzzle* (énigme), le *whodunit* (qui est le coupable ?), le *hard boiled* (action), le *poursuit* (la poursuite) et le *character analysis* (analyse psychologique). Laura Grimaldi inscrit le puzzle et le *whodunit* dans le genre « giallo », le *poursuit* et le *hard boiled* dans le genre « noir ». Chez Lucarelli il y a donc brouillage des sens codifiés des termes par un usage transversal, moral et surtout structurel de la figure du puzzle. L. Grimaldi, *Il giallo e il nero, scrivere suspense*, Milano, Nuova Pratiche Editrice, 1996, p. 10.

⁴⁴ C'est l'image fondatrice du polar étudiée par Antonio Pietropaoli dans « Evoluzione e rivoluzione del romanzo poliziesco. Giallo, giallo oca e giallo infinito », in *Il romanzo poliziesco italiano da Gadda al Gruppo 13*, cit., p. 7-9.

de la quête et de la résistance à l'irrationnel. Le labyrinthe et le puzzle traduiraient le même modèle de la quête de la connaissance visant à la géométrisation du réel.

Les trente-quatre chapitres sont autant de tableaux-séquences du récit. La technique cinématographique est une donnée désormais acquise du roman policier. Chaque chapitre constitue une scène, un lieu, une rencontre avec un personnage nouveau, un pas supplémentaire dans la progression de la recherche du coupable. Chacun est une pièce qui se situe, au plan spatial, dans une direction et un lieu de Riccione. Entre chaque séquence, il y a une ellipse narrative qui fait déplacer l'action, et le lecteur avec, dans l'espace, le temps et les réflexions de Marino. Trente-quatre pièces d'un puzzle qui ne se recomposera qu'au chapitre final. La recomposition du puzzle ne peut s'actualiser avant, car le texte avance selon un déplacement et un réaménagement continus des pièces disposées dans le puzzle-délit par une modification du sens et de leur lecture. Ce déplacement constant dans l'interprétation des pièces trouvées entraîne la curiosité de Marino, mais aussi une sensation d'égarement face à « tant d'éléments qui restaient encore à composer, à ordonner, à assembler, à classer » (p. 93). Chaque personnage rencontré offre à Marino un point de vue autre sur l'affaire, si bien qu'il bouleverse la perception-lecture que l'inspecteur s'en était fait, en l'obligeant à revoir l'ordonnancement précédent des pièces. Ainsi le narrateur a-t-il constamment recours à la métaphore du puzzle et à ses modalités de composition pour indiquer la méthode d'enquête : « tellement de morceaux éparpillés dans sa tête, comme dans le puzzle de son enfance, qu'il ne savait par où commencer » (p. 137). Les nombreuses pièces que Marino accumule sont autant de pistes que le lecteur parcourt avec lui. Le lecteur est en effet invité à suivre le même chemin que le détective, car celui-ci représente le point de vue privilégié pour la reconstruction des événements, avec ses erreurs d'interprétations et sa crédulité face aux affirmations fausses des personnages. En effet, le narrateur de Lucarelli refuse l'omniscience, préférant l'alternance entre focalisation interne et externe. Le lecteur participe donc à la structure et au déroulement de l'action et assiste au changement perpétuel de la disposition du puzzle. Il doute, navigue à vue avec son personnage qui encore au chapitre XXVI affirme dans une sorte de crise de désespoir :

Ta belle-sœur a sans doute intérêt à ce que cette histoire finisse d'une certaine façon... c'est peut-être elle qui est au commencement de

toute l'affaire, qui sait. Ou peut-être pas... Seigneur, Laura, qui croire ? Rien ne cadre : la bague, le reçu, ce diable de pistolet qui, comme par hasard, disparaît juste après... (p. 245).

Le lecteur procède donc au même rythme que le détective, cherchant avec lui à lire les indices, il en sait autant que lui. De même, au chapitre XXXI Marino est parvenu à récupérer le pistolet de Laura et il lui reste à vérifier si le projectile de ce pistolet correspond à celui qui a tué Miranda. Le narrateur lui fait dire : « La dernière preuve, pensa-t-il, le dernier morceau [du puzzle] qui prend sa place » (p. 277). Sa conclusion est que Laura lui a menti, car elle a voulu protéger son mari, en cachant son pistolet. Cette énième lecture des faits sera démentie dans le dernier chapitre lorsque Laura reconnaîtra enfin avoir elle-même tué Miranda.

Cette constante correction d'une interprétation formulée rend *Indagine non autorizzata* le lieu par excellence du « principe de l'illusion », fondateur dans le polar, selon lequel le texte « s'offre comme un monde où rien n'est ce qui apparaît⁴⁵ » ou ce qui est dit par l'instance narrative. Walter Geerts parle à juste titre de « structure de la tromperie⁴⁶ », car si la fiction canonique de la littérature requiert la crédulité et la complicité du lecteur par rapport au pacte de lecture, le polar repose sur un paradoxe, la suspension de ce pacte. Le soupçon devient la posture à prendre, du fait que le lecteur est invité à remettre constamment en question la vérité non seulement des énoncés, mais également du système d'énonciation pris en charge par le narrateur. Le doute sur la vérité de ce qui est dit investit donc tout le système de la création policière.

De plus, l'application de la métaphore du puzzle comme élément constructif est évidente dans l'agencement de la fin de chaque chapitre. La rencontre avec un personnage s'achève souvent avec une idée nouvelle qui vient à l'esprit de Marino, si bien que le narrateur clôt le chapitre par : « Marino regarda sa montre. S'il se dépêchait, il aurait le temps de vérifier quelque chose » (p. 166). Il s'agit-là d'une pierre d'attente, d'une pièce à disposer qui s'actualisera dans le chapitre suivant. Il se crée ainsi une sorte de chaîne sans fin qui provoque une sensation d'éloignement progressif du centre. Sensation fautive, car chaque pièce et chaque personnage ajoutés, malgré le sentiment de prolifération, ramènent sans cesse la narration au

⁴⁵ W. Geerts, « Il poliziesco epistemico. Un filone narrativo dell'ultimo ventennio: Calvino, Malerba, Pontiggia, Tabucchi », in *ibid.*, p. 95-103.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 95.

centre des préoccupations, à savoir la reconstruction du délit. Le texte se profile comme une ficelle à nœuds continue qui semble s'éloigner du point de départ pour enfin y revenir en fermant la boucle. On est face à une quête « ariostesque », dans laquelle chaque aventure en appelle une autre dans une poursuite en apparence sans fin. En réalité, les faits montrent à la fin leur cohésion et surtout la cohérence des motivations du délit.

Le roman ne cesse de jouer avec la vérité qui immanquablement se révèle un mensonge et oblige à corriger une lecture donnée. C'est une réalité *in fieri* pour le lecteur autant que pour le détective qui progressent ensemble dans un parcours de connaissance de ce qui apparaît et de la réalité cachée ou devenue objet de censure. La structure du puzzle montre comment dans *Indagine non autorizzata* « la narration, à savoir le texte en train de se faire, n'est point une opération qui procède par elle-même⁴⁷ ». En d'autres termes, aussi bien la prolifération des événements liés au meurtre que la non-lisibilité des causes qui l'ont provoqué – opacité due aux implications politiques qui en sont le point de départ – déterminent une difficulté intrinsèque à l'enquête. La tâche du détective de composer à la fin un récit de ce qui s'est passé s'avère difficile. Cette « atmosphère de suspension » tient à une règle fixée par Lucarelli lui-même qui veut « donner par petites doses les informations au lecteur et ne pas raconter tout immédiatement⁴⁸ ». Aussi *Indagine* traduit-il l'essence même du polar selon laquelle le « ressort ne consiste pas à vouloir ou pouvoir raconter, mais en la difficulté de raconter et en la tentative de raconter les résistances au récit⁴⁹ ». Les trente-quatre chapitres du roman traduisent cette difficulté à pénétrer non seulement dans les raisons de tout un chacun, mais surtout dans les motivations bien plus enchevêtrées de l'histoire qui sous-tend le meurtre. L'histoire y prend la forme du labyrinthe, de l'écheveau entremêlé, d'un jeu de miroirs que l'inspecteur tente de déceler. Le puzzle devient alors la métaphore de ce désordre originel. Même si à la fin Marino comprend le déroulement du délit, il n'arrive pas à relire la scène, à la dire. Cette impossibilité de la parole à activer sa propre fonction oratoire ampute le polar de Lucarelli de la délivrance psychologique inhérente au genre, car le texte existe seul comme tentative de reconstruction du meurtre, mais il n'aboutit jamais à une vraie catharsis. Il y a là une double impasse : face à la

⁴⁷ C. Ambroise, « Sciascia : lo storiografo e il giallo », *ibid.*, p. 131-139, cit. p. 133.

⁴⁸ C. Lucarelli, « Il vademecum del giallo. Ultima regola : scordare le regole », dans la rubrique *Lucarelli su carta* dans le site CarloLucarelli.net consulté le 23 avril 2007.

⁴⁹ C. Ambroise, « Sciascia : lo storiografo e il giallo », cit., p. 133.

consolation issue de la compréhension du délit et face à l'histoire d'où tout est parti.

Les personnages entre système actantiel et lecture de l'histoire

Les personnages du roman non seulement représentent les actants grâce auxquels l'investigation avance, mais ils permettent aussi la mise en place d'une lecture désabusée des rapports de force dans l'histoire. Lucarelli bouleverse les rapports actantiels traditionnels du polar en instaurant une logique de l'échec par le renversement des valeurs étayés par les personnages.

Le roman est énoncé par un narrateur qui regarde les faits selon le point de vue du « personnage-guide⁵⁰ » Marino, suivant le principe de la « lecture privilégiée⁵¹ » du détective. Cependant, ce principe est aussitôt érodé par la délégitimation personnelle, sociale et professionnelle dont Marino est la victime. Lucarelli propose un personnage clé qui ne jouit plus « d'une garantie effective pour pouvoir articuler son propre discours⁵² » et qui n'assure plus le rétablissement de l'ordre social et éthique. Bien que représentant légitime de l'institution étatique qui devrait assurer la justice, il est confiné au rôle de subalterne privé de toute autorité et de toute possibilité de décision. Dans la hiérarchie du commissariat de Rimini, il fait partie d'une équipe constituée par le commissaire Arenzano, son supérieur, l'inspecteur en chef Venturini et son collègue direct, l'inspecteur Cavaliere. Dans sa position de subordonné, Marino devient l'objet de quolibets et de revanches burlesques par Cavaliere. Les résultats de son enquête (il reconnaît tout de suite l'identité de la prostituée, il connaît le nom de son protecteur), le fruit de son intuition sont vite récupérés par ce dernier. D'emblée Marino, tout en affichant les qualités du détective doué d'une intelligence instinctive à la manière de De Luca, est présenté comme le jouet risible entre les mains de collègues plus avertis et intéressés par les possibilités d'ascension socioprofessionnelle que permet le régime fasciste à sa phase la plus faste durant les années 1930. Il est présenté ainsi comme un

⁵⁰ C. Lucarelli, « Il vademecum del giallo. Ultima regola : scordare le regole », cit.

⁵¹ C. Ambroise, « Sciascia : lo storiografo e il giallo », cit., p. 135.

⁵² *Ibid.*

antihéros, qui oublie souvent ses attributs (les lunettes de soleil, son frac), mais en même temps comme un être généreux et sincère dans ses démarches. Dans sa vie personnelle, Marino vit une période difficile du fait que sa femme Stefania vient de le quitter, à la suite de son incapacité à profiter de la vague de promotion sociale et à lui garantir une vie plus aisée et ouverte aux plaisirs du pouvoir.

Cette double négation ravive le sentiment de l'échec, fondateur tout le long du récit. Marino n'échappe donc point à la typologie du détective dessiné dans la trilogie, symbole d'une droiture morale et professionnelle destinée cependant à l'échec face aux impératifs de la censure et de l'enlèvement des vérités dérangeantes exercés par les instances du pouvoir politique. Tourmenté comme De Luca et tout aussi dénué « d'une authentique conscience politique et sociale⁵³ », Marino en sera réduit à ne pas pouvoir « dire » son récit du délit, ce qui constituerait le rétablissement de la vérité dans la marche de l'histoire, ni donc à offrir au lecteur la vérité enfin dévoilée. Une intratextualité forte dans le cycle historique de Lucarelli permet de repérer ainsi une figure récurrente de détective antihéros, perdant, faible, écrasé, redevable aux personnages de Dashiel Hammett. Comme l'écrit Sara Re, il s'agit là de « figures qui payent leur désir d'ordre dans la société avec la solitude et souvent l'incompréhension des autres⁵⁴ ». Avec lui et De Luca, prend forme un polar qui, selon Elisabetta Bacchereti,

s'actualise dans une dimension ambiguë et paradoxale, avec un commissaire entravé dans son élan rationnel de vérité par les institutions étatiques auxquelles il appartient, isolé et marginalisé pour son sentiment éthique du métier étranger aux logiques du pouvoir et pour son illusion obstinée de justice⁵⁵.

Le personnage Marino est construit selon plusieurs modes. Tout d'abord, le narrateur se charge de nous le dessiner à travers ses tics, ses hantises. L'image obsédante du puzzle est, comme on l'a vu, gérée par le

⁵³ D. Cambiaso, « Giallo italiano e seconda guerra mondiale - II. Gli autori contemporanei », cit.

⁵⁴ S. Re, « Indagine narrativa. Delitti di carta. Il commissario De Luca », cit., p. 17. En ce sens, Marino serait l'alter ego de De Luca, « détective fasciste » en apparence différent, mais fondamentalement « le même personnage soumis au fur et à mesure à un *restyling* qui justifie sa diversité d'état civil par rapport à son modèle précédent ». Pour cette idée lire M. Carloni, « L'arcobaleno narrativo di Carlo Lucarelli », cit., p. 87.

⁵⁵ E. Bacchereti, « La storia si tinge di giallo », in *Carlo Lucarelli*, cit., p. 21.

narrateur de même que les raideurs physiques, par lesquelles il manifeste son impuissance face à l'exercice d'un pouvoir non partagé. Lorsqu'il est en situation de subir les prévarications de son interlocuteur ou du système, Marino réagit selon les mêmes modalités que De Luca : « en triturant sa lèvre inférieure entre ses doigts comme il le faisait toujours quand il réfléchissait. [...] Il recommença à tirer sur sa lèvre, en plissant son front » (p. 29-30) ; « l'indignation, qui se transformait en colère froide et subtile, le couvrait de frissons » (p. 111) ; « la rage qu'il sentait bouillir lui tordait l'estomac ; il aurait voulu hurler, mais il réussit seulement à gémir, rauque, avec la nausée qui lui faisait tourner la tête » (p. 201). Il réagit donc aux humiliations et aux vexations en les somatisant et en retenant une colère frustrée car elle ne parvient jamais à exploser⁵⁶. Sans trop de détours, le narrateur fige son personnage dans des définitions dont le but est de l'amoinrir : « le vice-commissaire Marino, petit fonctionnaire de police avec son entêtement absurde à vouloir tout résoudre » (p. 114) ; ou il le décrit en faisant ressortir son avilissement physique et moral : « Lui, au contraire, était en débardeur, avec une tache d'œuf sur le ventre et des bretelles qui pendouillaient sur un pantalon froissé parce qu'il ne savait pas se servir d'un fer à repasser » (p. 111-112). L'itération est une modalité de construction du personnage propre au système des actants dans le polar⁵⁷, ce que Lucarelli respecte pleinement. Marino n'échappe point à cette stratégie. Ainsi, en deuxième lieu, non seulement ces tics sont récurrents dans le texte, mais en plus sa faiblesse est soulignée par ses interlocuteurs. Son collègue Cavaliere lui renvoie une image de lui-même qui agrandit ses traits et son impuissance.

Dans ce métier [celui d'inspecteur] il faut être efficace. Fréquenter les gens utiles, employer les mots justes, se réserver les bonnes enquêtes, et ne pas s'acharner comme le tatillon que tu es... Et aussi savoir choisir ses vêtements. Regarde-toi dans la glace, on dirait un gitan. Tu es un gratte-papier qui se fait traiter comme une merde. (p. 107).

On a donc une lecture indirecte de sa posture antisystème, de son choix de solitude droite et courageuse. Sa femme, victime comme les autres personnages de l'attrait du pouvoir et de la réussite sociale, souligne, en le

⁵⁶ Voir M. Sangiorgi, « Il mestiere come alibi nei poliziotti di Carlo Lucarelli », cit., p. 138.

⁵⁷ Comme l'a bien montré U. Eco dans *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1990, p. 246 et suivantes.

blessant, sa nature résignée et son appartenance à l'esprit de la classe moyenne. La chansonnette de l'époque *Mille lire al mese*, choisie comme référence sonore du roman, devient la métaphore de cette résignation, refusée par l'opinion dominante, et de la personnalité toute en ton mineur de Marino. Sa fonction politique et historique sera mise en valeur plus loin. Aussi Stefania paraphrase-t-elle les vers de cette chanson pour définir son mari.

Toi, tu aimes les petites choses, charmantes et tranquilles... pas moi. Moi je veux plus. Je ne veux pas être la petite épouse, jeune et jolie, dans la petite maison de banlieue, qui attend son mari, avec ses mille lire par mois. Toi, tu es comme ça, moi non. (p. 201).

Le personnage est inscrit dans une logique de reconstruction anthropologique de la société italienne que la chanson se charge de représenter.

Cependant, la figure de Marino est contradictoire. Sa rectitude professionnelle contraste avec l'absence de tout credo politique et idéologique. En ce sens, il reflète bien la typologie du détective que Lucarelli aime analyser. Il a une valeur positive liée à sa capacité à démêler une situation de crime, mais il est « porteur de valeurs répressives et souvent antidémocratiques⁵⁸ ». Il continue la tradition de De Luca, à savoir un représentant de l'État fasciste qui, par indifférence et apathie idéologique, se désolidarise du régime. L'apolitisme est une caractéristique des détectives de Lucarelli, signe, d'un côté, de dissension par rapport au système, mais, de l'autre, d'incapacité à prendre une position nette. Aussi, l'inspecteur devient un modèle par antiphrase, un antihéros dégradé et impuissant proche du lecteur par sa fonction de victime du contexte dans lequel il opère. Selon l'auteur, il incarne « l'homme qui cherche », qui poursuit un idéal de justice juridique destinée à l'échec, imbriquée qu'elle est dans un « contexte irrationnel et fuyant ». « La métaphore d'un flic qui fait partie d'un système qui l'enveloppe » lui semblait plus juste, étant une « manière de rester fidèle à un antihéros que l'on ressent comme plus efficace pour nous guider dans

⁵⁸ Affirmation de Lucarelli citée in M. Sangiorgi, « Il mestiere come alibi nei poliziotti di Carlo Lucarelli », cit., p. 133.

l'histoire, plutôt qu'un héros comme pourrait l'être un flic doté de pouvoirs et de gratifications professionnelles et morales⁵⁹ ».

Par le choix d'un homme somme toute médiocre, Lucarelli a voulu créer un personnage normal, appartenant à la majorité des individus anonymes et quelconques qui ont constitué l'Italie à une période caractérisée autant par une adhésion farouche et partisane au régime que par l'indifférence. Il a privilégié la vision de l'histoire d'en bas, par un personnage qui se confond avec les hommes de la rue, sans privilège particulier ni sauf-conduit qui l'immunise par rapport aux violences du pouvoir. Il rentre, bien au contraire, dans la typologie du détective vulnérable, souvent tabassé et meurtri par les sicaires commettant le délit, et constamment entravé dans ses recherches par les représentants du pouvoir.

Je dois arpenter la ville en long et en large, comme un espion, en cachette, pour éviter de finir en Sardaigne ou pire encore. Et sans pouvoir demander quoi que ce soit à des gens qui semblent en savoir plus que moi. Je suis fatigué de me sentir utilisé. (p. 223).

Marino comme De Luca n'est pas dans l'histoire, mais il en subit toutes les conséquences. Il répète constamment : « Je suis un policier, la politique ne m'intéresse pas, je ne fais que mon travail » (p. 225 et 233) ; et le narrateur à son tour.

Il n'entendait pas grand-chose à la politique. Il lui suffisait de suivre simplement quelques règles simples, de respecter ceux qui portaient l'insigne tricolore au revers de leur veste et un titre devant leur nom, sans trop chercher à comprendre. Il avait déjà bien du mal à y voir clair dans la géographie politique du Parti à Rimini, alors le reste. (p. 55).

En ce sens, il est moins équivoque que De Luca, d'une part, parce qu'il n'est pas compromis avec le régime et, d'autre part, parce qu'il opère dans une période moins problématique et déchirante que ne l'était 1943-1945. Les années 1930 représentent la phase de succès du fascisme passé « de la matraque à la veste croisée⁶⁰ ».

⁵⁹ Toutes ces citations sont tirées de C. Schiavo e F. Pellizzi, « Intervista a Carlo Lucarelli », cit.

⁶⁰ C. Lucarelli, « Delitto all'ombra del Duce », *Qui*, 2 décembre 1993. Lire aussi A. Tonelli, « Quando c'era Lui. Il Duce sulla cresta dell'onda », *La Repubblica*, 1^{er} août 1995.

Marino reste un personnage en dehors du chœur qui tissait les louanges du régime, faisant preuve d'autonomie parce qu'il refuse d'être conditionné par des raisons politiques. Il est ainsi victime du système par son déchirement entre son éthique et les raisons de l'histoire politique. Héros et perdant à la fois, il incarne bien les prérogatives morales du polar des années 1990 qui refuse d'offrir au lecteur des solutions consolatrices mais antihistoriques, préférant l'amertume et l'insatisfaction issues d'une lecture désenchantée d'un moment crucial pour l'Italie, souvent masqué par un semblant de justice. Au nom de la vérité, Marino défie ses supérieurs, n'accepte pas de limitations à sa quête et, bien qu'en désaccord avec sa hiérarchie, mène son enquête. Il incarne alors le « policier désobéissant⁶¹ », car seule la désobéissance garantit l'aboutissement à la vérité et la revanche contre le régime.

Il a y donc une première phase dans la mise en place du système actantiel du roman. En moins de vingt-quatre heures, le responsable du crime de Miranda est trouvé, en la personne de son protecteur Oscar Tabanelli. La solution du cas est quasi instantanée, le commissaire Arenzano réunit son équipe pour la féliciter d'une issue aussi prompte. D'autant plus que le secrétariat de Mussolini envoie un télégramme de félicitations. C'est le Duce lui-même qui intervient en tant que personnage de fiction dans le roman :

À direction commissariat Rimini et à tous ses agents et fonctionnaires ; très vifs compliments pour rapide résolution affaire. Stop. Démonstration, efficacité, parfait style fasciste. Signé M. » (p. 31).

Écrit en italique, ce télégramme fait fonction de texte historique, presque un document d'archives qui confère au roman, par sa nature étrangère à l'énonciation intratextuelle du narrateur, un fond de vérité dont Mussolini devient le garant. Dans cette première phase, le système du polar est réduit au minimum. Le destinataire (commissaire et inspecteurs) est vite satisfait par la solution du cas et le héros-destinataire qui devrait chercher le coupable au nom de la justice se trouve privé des recherches typiques de toute enquête policière.

Marino est le seul à douter de cette issue.

⁶¹ E. Bacchereti, « Via delle Oche », in *Carlo Lucarelli*, cit., p. 73.

Affaire résolue, pensa-t-il, arrestation du coupable en moins de vingt-quatre heures, toasts au commissariat et félicitations personnelles de Mussolini. Pourtant... pourtant » (p. 34-35).

Cette répétition quasi obsédante laisse entrevoir sa révolte contre une solution peu claire. La phrase «il enfila sa chemise, prit la veste qu'il avait laissée sur une chaise et sortit » (p. 36) annonce le début d'une enquête non autorisée. Au niveau du troisième chapitre, le texte se révolte contre la censure portée aux modalités du genre, revendique son existence en tant que polar et annonce la suite de l'histoire. La vraie action policière commence à présent, une fois l'affaire classée, actualisant une autre règle établie par l'auteur : « amener le lecteur vers une première solution du mystère. Puis, par un coup de théâtre, ouvrir la porte à un mystère ultérieur⁶² ».

C'est à ce stade que le rapport actantiel classique affiche sa fêlure. Ayant rapporté ses doutes sur la culpabilité de Tabanelli à son supérieur Arenzano, Marino entraîne chez son destinataire une résistance farouche et une leçon d'immobilité, de respect à l'égard du système en place. Remettre en question la solution de l'affaire Miranda Rubino reviendrait à contester la parole « fin » du Duce, lui renvoyer ses félicitations, en lui signifiant qu'il s'est trompé. Le destinataire s'impose dès à présent comme hostile envers son destinataire (le détective) et la vérité au nom du statu quo. Il en profite pour énoncer une règle de vie qui fait de lui le représentant fidèle du pouvoir.

[...] laissons le monde tel qu'il est, il ne s'en portera pas plus mal. On ne vous a jamais autorisé à poursuivre cette enquête, vous m'avez compris ? Vous avez oublié ce que je pense des initiatives personnelles ? Un bon policier, vice-commissaire, est un agent zélé qui respecte la hiérarchie et ne prend jamais d'initiatives. Jamais. C'est bien compris ? (p. 50).

La rupture entre destinataire et destinataire est consommée. Le héros ne pourra même pas compter sur ses adjuvants classiques, ses « doubles » institutionnels (Cavaliere et Venturini), puisqu'ils incarnent eux aussi le pouvoir. La révolte de Marino est inévitable, étant donné sa déontologie fondée sur la probité et la quête à tout prix de la vérité. Et si dans un premier moment il semble céder à l'ordre reçu en se censurant, un ensemble

⁶² C. Lucarelli, « Il vademecum del giallo. Ultima regola : scordare le regole », cit.

d'événements le ramènent sur la piste du délit. Par la suite, il alternera sans cesse entre désir de prouver ses capacités d'enquête et tentation de tout laisser tomber. Le déchirement entre espoir de revanche (face à sa femme, à ses collègues) et faiblesse sera une constante de ce personnage impuissant mais tenace.

À partir de ce tournant, un nouveau système actantiel doit se constituer. Marino devient le centre vers lequel convergent les informations anonymes, les personnages nouveaux, les trouvailles fortuites, les rencontres heureuses qui l'obligent à poursuivre l'enquête. À ce stade, le journaliste Dannunzio représente une figure importante pour le nouvel agencement actantiel. Pièce maîtresse pour le sens du texte, avec « ce petit sourire sarcastique qui étirait ses lèvres serrées, encadrées par son petit bouc blond » (p. 67), il est un faux fasciste, un frondeur faussement respectueux de la gestualité imposée par le régime. Sorte d'*anghelos* du chœur grec, puisqu'il apporte toujours des informations nouvelles à Marino, en lui instillant des doutes, des interrogations et le tentant lorsque celui-ci est en proie au désespoir (« un bon journaliste doit aussi être en mesure de comprendre ce qui se passe dans la tête des gens et j'ai tout de suite compris que vous êtes convaincu de l'innocence de Tabanelli », p. 89), Dannunzio joue un rôle tactique puisqu'il se pose en adjuvant irremplaçable et structurel du nouveau système. Il est défini par Lucarelli comme « personnage-épaule⁶³ », qui permet à Marino de faire des pauses pour mieux comprendre le sens et la direction de sa quête. Il suggère à Marino de court-circuiter le commissariat pour se mettre au service d'un autre destinataire, le juge Tarantini qui, par sa lutte antifasciste, fera prendre à l'enquête une connotation engagée visant à dévoiler les implications politiques du meurtre. L'histoire du régime entre ainsi dans une enquête, en apparence de routine, qui dévoilera au contraire sa nature profondément politique. Il s'agit d'un système actantiel non seulement instrumental au niveau du texte, mais éminemment idéologique puisqu'il veut démasquer la censure de la hiérarchie fasciste dont le but est d'étouffer un homicide dérangeant. La superstructure idéologique tient à la lutte antifasciste de Dannunzio et Tarantini. L'explication du premier se résume à la phrase « cette Italie ne me plaît pas » (p. 225) qui semble faire écho à une phrase similaire de Giovanni Amendola en 1911 dans *La Voce* de Prezzolini. Quant au second, par son engagement judiciaire en tant que procureur adjoint

⁶³ E. Bacchereti, « Conversazione con Carlo Lucarelli », in *Carlo Lucarelli*, cit., p.

dans les affaires Girolimoni et Matteotti (p. 121), il acquiert une véridicité qui fait du roman un pamphlet et un document historique. Au nom de son expérience antifasciste, l'enquête devient un combat contre le régime, car à maintes reprises Tarantini a défié la justice fasciste « sans craindre personne » (p. 122).

Dans ce système reposant sur trois figures fixes – destinataire (Tarantini), adjuvant (Dannunzio), héros-destinaire (Marino) – plus un coupable à trouver, interviennent au fur et à mesure d'autres personnages fonctionnels au polar. La plupart d'entre eux jouent le rôle d'adjuvants plus ou moins involontaires (Biondo, Nazzari, la comtesse Valeria, sœur du conte Utimperger, la Tripolina, les tenanciers du Mont de Pitié) qui chaque fois réconfortent le détective dans le bien-fondé de son enquête et lui laissent entrevoir la direction à suivre. Une catégorie à part est constituée par les femmes. Liées peu ou prou au meurtre, elles établissent avec le détective un rapport ambigu, souvent sexuel, mais elles revendiquent leur liberté. Leur comportement est structurel aussi bien dans la trilogie que dans *Indagine*, créant une intratextualité cohérente. À part Laura, la femme du comte Utimperger, responsable du meurtre, les autres agissent par un esprit d'affirmation et de revanche personnelle. Elles sont un miroir qui amplifie les faiblesses du détective, car elles sont « désenchantées et ensorceleuses ou désinhibées et indépendantes, en tout cas toujours décideuses⁶⁴ ».

Dans le roman de Lucarelli, il n'y a pas de *loose ends*⁶⁵, à savoir des éléments de l'intrigue abandonnés en cours d'écriture. Tout se tient, tout est utile à la structure circulaire du récit. Il en va de même pour certains personnages (c'est le cas de l'inspecteur Barnaba de la Garde Personnelle du Duce) qui, à leur première apparition, semblent inutiles ou ayant fonction de remplissage narratif. Lorsqu'ils réapparaissent à un autre moment, leur présence se révèle fonctionnelle puisqu'ils établissent un lien entre la fiction et la vérité historique (Barnaba dévoile la vie amoureuse secrète du Duce), assurent l'avancement narratif et parfois éliminent l'obstacle au dénouement de l'enquête (Barnaba révèle la fausseté de l'alibi du Duce, entraînant la chute de l'alibi de Laura).

La double valeur narrative et historique des personnages est visible dans un cas particulier. Il est intéressant de s'arrêter un instant sur un personnage temporaire si l'on s'en tient au plan de la narration, mais ô

⁶⁴ S. Re, « Indagine narrativa. Delitti di carta. Tra donne e poliziotti », cit., p. 18.

⁶⁵ L. Grimaldi, *Il giallo e il nero, scrivere suspense*, cit., p. 29.

combien stratégique si l'on considère le rôle qui lui est confié par l'auteur. Il s'agit du beau-frère de Marino, Claudio, employé au bureau de l'Union Nationale de Réponse aux Sanctions, qui apparaît pour l'unique fois au chapitre XVI. C'est un personnage simplement utilitaire, appartenant à la catégorie de ces êtres dont Luisa Quartermaine dit qu'« au-delà de leur rôle narratif, ils n'ont aucune existence, aucune dimension. Ils vivent exclusivement pour et dans le texte⁶⁶ ». N'oublions pas que le roman se situe juste après la conquête de l'Éthiopie, ce qui avait entraîné des sanctions économiques lourdes pour l'Italie. Ce détail ancre le récit dans un contexte réel. Fasciste par commodité, mais ayant la carte de *squadrista* d'avant la Marche sur Rome, Claudio ne croit pas vraiment au fascisme, il n'a ni un credo ni une ligne morale cohérente et précise. Il symbolise l'Italien *qualunquista* et opportuniste qui adhère à l'idéologie fasciste pour survivre. C'est aussi à travers lui que la dénonciation sociologique et historique du roman se précise.

Quelle est la fonction de Claudio qui disparaît du roman après le chapitre XVI ? Il sert à débloquent une situation narrative arrivée à une impasse. *Anghelos* lui aussi du chœur grec, il fournit à Marino des informations indiscrettes sur les trois personnages clés du roman, ceux par lesquels le crime commis prend une dimension politico-historique : le comte Paolo Utimperger (amoureux de la prostituée Miranda), sa femme Laura (qui la tue), le Consul Général Mario Silvestro (qui récupère politiquement le meurtre). Claudio présente au lecteur un panel des hauts dignitaires fascistes, panel que Marino ignore, étant, lui, en dehors du système et de ses dessous. Les portraits peints par Claudio sont éminemment politiques. Le comte Utimperger, conseiller d'ambassade à Berlin, est un ami intime de Galeazzo Ciano. Ce dernier parle à travers le comte devenu le porte-parole des vérités dérangeantes qu'il ne peut dire personnellement. Claudio dessine ainsi, à travers Paolo Utimperger, une figure typique du régime : « un intrigant, ça oui, et il a une influence politique énorme, mais c'est un animal de salon tout en badinage et baisemains » (p. 151). C'est là une esquisse saisissante du monde diplomatique et des hautes sphères du régime, un exemple du jeu de miroirs dans l'usage du pouvoir.

Mario Silvestro est, quant à lui, le symbole de l'évolution du fascisme : *squadrista* de la première heure, violent, sans études, compromis

⁶⁶ L. Quartermaine, « Gli enigmi di Sciascia : parole e silenzi », in *Il romanzo poliziesco italiano da Gadda al Gruppo 13*, cit., p. 127.

dans les troubles de 1922 si bien que De Vecchi l'envoie à Rome pour se refaire une virginité, mêlé à l'affaire Matteotti. Depuis, il adhère à la faction violente de Farinacci qui le met à la tête d'une école de Mystique fasciste. Dans les années 1930, Silvestro tente de se réinsérer dans le nouveau contexte dominé par des intellectuels et politiciens raffinés tels que Bottai, Pavolini et Ciano.

Laura, pauvre à ses origines, mais à présent amie proche de Mussolini, pousse son mari à atteindre les charges les plus hautes et à devenir ministre des Affaires Étrangères. Elle élimine tous les obstacles sur son chemin et va jusqu'à tuer la prostituée Miranda.

Par ces portraits, Lucarelli non seulement peint des personnes animées par la soif de pouvoir, mais fait allusion aussi aux vicissitudes de Mussolini obligé sans cesse de concilier les contradictions entre l'idéologie normalisatrice et la praxis violente du fascisme. Il nous donne un aperçu des luttes intestines entre les différentes factions : Utimperger du côté de Ciano, Silvestro du côté de Farinacci. Diplomatie *versus* violence pour l'affirmation de deux fascismes différents dans le temps : le premier, révolutionnaire et intransigeant, le deuxième, politique et normalisé. L'opposition entre ces deux factions entraîne la récupération du délit personnel commis par Laura. Silvestro veut exploiter ce délit de jalousie pour détruire Utimperger et pouvoir ainsi rentrer dans le jeu politique en se présentant comme l'homme nécessaire au régime. Grâce à Claudio, un tableau historique sombre se profile qui permet, à Marino, de saisir le sens caché des événements et, au lecteur, d'établir une connexion fructueuse entre l'histoire et la fiction romanesque. L'inscription dans un ensemble de références réelles, l'usage d'informations et de noms historiques rend celle-ci vraisemblable. Aussi les personnages de la fiction, bien qu'anonymes et fictifs, deviennent-ils des *exempla* de la société italienne. Le roman participe de la prérogative reconnue de nos jours au polar : être « un roman des mœurs », un « instrument d'enquête des processus de transformation du pays⁶⁷ ». La visée sociologique prend tout son sens, car le texte enquête à la fois sur les fautes individuelles et collectives, sur la corruption et les travers d'une société donnée, devenant un document « de la conscience et de l'expérience⁶⁸ ».

⁶⁷ R. Covi, « Delitti di casa nostra », in *Le maschere del mistero. Storie e tecniche di thriller italiani e stranieri*, Firenze, Passigli, 2000, p. 18.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 15.

Les personnages sont sans cesse pris dans un circuit aliénant, car chacun essaie de tirer profit des jeux du pouvoir. Et ce à tous les niveaux. Dans ce jeu, les personnages connus et inconnus du roman se retrouvent côte à côte dans un cercle sans fin. D'Annunzio, journaliste antifasciste, use de toutes ses connaissances pour faire gripper le système huilé du fascisme. Il transmet à l'OVRA les informations compromettantes concernant les hiérarques frondeurs, qui sont mis sous contrôle par l'organisation de répression de l'antifascisme. Pour ce service, l'OVRA paie Dannunzio qui utilise à son tour cet argent pour avoir les informations que Miranda, dans les moments d'intimité, soustrait à Utimperger. Ces informations utiles sont transmises aux antifascistes qui œuvrent à l'étranger. Bref «le régime qui finance les conspirateurs qui l'épient » (p. 229). C'est un vrai jeu de miroirs, le serpent qui se mord la queue, le puzzle dans l'histoire. Chacun pense avoir un rôle précis dans le système, mais il est sans cesse détourné par des contre-pouvoirs. En ce sens, le roman est anthropologique et politique par sa lecture de l'histoire vue à travers les mécanismes mêmes du pouvoir.

Dans ce système actantiel tout semble aller dans la même direction. Destinateur, héros et adjuvant ont un même but. Et ce jusqu'au moment où l'histoire intervient crûment : Tarantini est arrêté par les miliciens pour son activité contre le régime et Dannunzio, craignant une rafle plus corsée contre les antifascistes, décide de laisser tout tomber pour fuir à l'étranger. Le détective se retrouve seul en quête d'un autre destinateur qui puisse enfin faire triompher la vérité. C'est l'amorce du troisième et dernier avatar du système actantiel. Et c'est là que Mussolini, présence latente mais forte dans le roman, entre en jeu puisque Marino veut le mettre au courant de l'affaire, afin que justice soit faite.

Dans ce dernier stade, tout est bouleversé. Silvestro, ayant récupéré le pistolet qui a tué Miranda, peut enfin faire chanter Utimperger. Il oblige Marino à couvrir toute cette affaire s'il ne veut pas être écrasé par la police politique du régime. C'est le vrai gagnant de l'histoire. Laura a constamment menti à Marino quant à son implication dans le meurtre et sort de la scène impunie et aussi gagnante que Silvestro. Marino joue le rôle du détective battu : depuis le début, il a été le jouet dans un dessein plus grand que lui, grain de sable dans un engrenage politique compliqué. Usé par des destinateurs qui se sont succédé et discrédités – d'abord le commissariat, ensuite Silvestro (qui avait tout orchestré) et le Duce – Marino en sort humilié et déclassé. Toute tentative de sortir de son rôle d'actant et de détective est destinée à l'échec. Ni l'amour pour Laura ni la vérité ne

peuvent réhabiliter Marino⁶⁹. Il n'y a pas de place pour une évolution du personnage dans le cadre de la structure du polar, ni de rédemption humaine. Exploité par tous, le héros se trouve privé de l'objet de sa quête et de catharsis. Le système actantiel classique est ainsi fourvoyé et rendu ironique.

Cette conclusion amère trouve sa raison ultime dans la foi que Marino pose, en dernier recours, dans le *deus ex machina*, le Duce. Sa présence s'est révélée utile tout le long du roman. Il a suffi à Marino de citer le nom de Mussolini chaque fois qu'il avait besoin d'un renseignement pour que la servilité et la gémflexion des fonctionnaires s'activent. Personnage involontaire du roman, Mussolini fournira lui-même sans le savoir l'alibi à Laura le soir du meurtre, par l'invention d'un autre alibi, le sien, dans le but de cacher un rendez-vous amoureux avec Claretta Petacci. Représentant par excellence d'un régime qui devrait assurer la justice, Mussolini garantit au contraire la mystification de toute vérité. On est là face au détournement de la fonction du destinataire : il n'assure pas la justice mais il légalise le mensonge. Quel pouvoir a Marino de dire à Mussolini que Laura a tué Miranda couverte par une aventure à lui ? Car l'alibi de Laura est l'alibi de Mussolini. Et qui est Marino pour mettre en doute un alibi du Duce ? Tout le système tient grâce au mensonge. L'impuissance de Marino et le renversement des règles sont le choix final de Lucarelli. C'est une leçon de méfiance de l'individu face à l'histoire.

L'épilogue marque le vrai dénouement du récit. L'action se passe à Rome un jour de novembre lorsque Marino, transféré et déclassé à vice-commissaire adjoint, travaille pour l'OVRA dans la Direction générale de sûreté publique. C'est là qu'il prend sa revanche contre la censure dont il a fait l'objet. Ayant à traiter une liste d'antifascistes susceptibles de quitter l'Italie, Marino y découvre le nom de son ami journaliste, Dannunzio. Il déchire le nom de cette liste et enfin sourit, satisfait. Sa revanche ne peut

⁶⁹ Lucarelli respecte ici comme dans ses autres polars l'une des règles fondamentales de Van Dine : « Le véritable roman policier doit être exempt de toute intrigue amoureuse. Y introduire de l'amour serait, en effet, déranger le mécanisme du problème purement intellectuel. » Cité in P. Boileau-T. Narcejac, *Le roman policier*, Paris, -PUF, 1975, p. 97. Il ne peut y avoir que la « séduction sexuelle » qui, par ailleurs, coïncide avec la « séduction esthétique ». Selon Barbara Meazzi, « là où il y a de la séduction entre personnages, on peut trouver souvent des indices utiles à la solution de l'enquête ». B. Meazzi, « Techniques de la séduction dans le polar italien contemporain », in *Images littéraires de la société contemporaine (2)*, *Cahiers d'études italiennes. Novecento... e dintorni*, Université Stendhal-Grenoble 3, n° 5, 2006, p. 177.

s'effectuer que dans une dimension privée et très relative. Ce qui est intéressant, c'est que, pour minime qu'elle soit, son action traduit sa désobéissance foncière et sa révolte contre le système.

L'histoire et le récit

L'attention portée, d'un point de vue historique et civique, à la réalité italienne est postulée par Lucarelli comme étant une caractéristique physiologique de la littérature de genre. Le réalisme est sans doute la prérogative principale du polar qui, après tant de romans psychologiques et intimistes, vient combler un vide structurel de la littérature italienne. Il vise à proposer « un tableau des mœurs⁷⁰ », car il veut « représenter, analyser et interpréter, voire critiquer et dénoncer⁷¹ » la société italienne au travers de son histoire récente et contemporaine. Les romans de Lucarelli traduisent alors les deux instances qui, selon Raffaele Crovi, existent dans le polar : l'instance de « comprendre » et celle de « juger⁷² ».

Chez Lucarelli, elles se situent au même plan, du fait que le jugement de l'auteur transparait dans la représentation des faits. L'impossibilité pour la vérité d'être dévoilée publiquement actualise le jugement négatif que l'auteur porte sur une période donnée de l'Italie. En enquêtant sur les fautes, la corruption et les mauvaises habitudes de la société, l'auteur a mis l'accent sur l'aspect collectif des responsabilités, sur le fait que le crime et la violence sont souvent un choix politique. En d'autres termes, il appartient au filon des écrivains pour lesquels les péchés, loin d'être seulement le résultat de tendances et déviances personnelles, sont liés aux contraintes exercées par la société et l'histoire. Sans minimiser l'importance de la faute personnelle, il crée plutôt une dialectique entre les sphères privée et publique de l'individu. L'histoire entre dans les mailles d'un récit qui se veut, au départ, issu d'une tragédie personnelle. L'analyse historique s'enrichit ainsi de la dimension psychosociologique qui a conféré à la littérature policière une valeur moralisante et ethnographique. Etre un

⁷⁰ R. Crovi, « Il thriller come romanzo di costume », in *Le maschere del mistero*, cit., p. 30.

⁷¹ Affirmation de Lucarelli dans C. Schiavo e F. Pellizzi, « Intervista a Carlo Lucarelli », cit.

⁷² R. Crovi, « Il thriller come romanzo di costume », in *Le maschere del mistero*, cit., p. 25.

document historique et anthropologique : voici la double fonction du polar qui s'impose plus que jamais comme « la littérature de la réalité⁷³ ».

Dès le début d'*Indagine non autorizzata*, le lecteur est frappé par la place importante que l'histoire y occupe. L'intrigue semble un prétexte pour une théâtralisation des codes, des informations et du scénario des années 1930, et plus en général du régime fasciste. Les indicateurs historico-culturels forment le cadre de référence au sein duquel se réalise la fiction. Les deux sphères sont loin d'être indépendantes : bien au contraire, Lucarelli multiplie les passerelles entre elles. La vérité des codes confère immédiatement au récit une crédibilité et un ancrage dans le réel, du fait que les éléments fictionnels s'intègrent naturellement dans les conditions plus larges du contexte historique. Plus exactement, la grande histoire modèle la petite histoire en montrant les effets de son empreinte dans la vie ordinaire. Mettant l'accent sur les répercussions directes – ou inconsciemment absorbées – du fascisme sur la société la plus commune en Italie, celle de la province, dont Riccione est un *exemplum*, Lucarelli théâtralise l'histoire en marche, dans son actualisation quotidienne et dans sa capacité de devenir mode d'être, comportement collectif. Le cadre historique n'est pas sous-entendu, sorte de toile de fond implicite ou à peine ébauchée que le lecteur devrait compléter en la reconstruisant dans sa mémoire. La présence quasi obsédante de noms, d'informations réelles fait d'*Indagine non autorizzata* plus qu'un roman historique classique. Ce genre est vite dépassé par une intention idéologique plus forte, celle de remettre en cause l'histoire réelle, d'analyser les pulsions profondes, les pressions que la société italienne a subies et donc de comprendre comment l'histoire orchestrée d'en haut se transforme en un interlocuteur avec lequel les individus jouent en prenant ce qui les arrange et en refusant la mystification dont elle est porteuse. Bien que le récit policier soit autonome au plan de la narration, Lucarelli a voulu y appliquer une autre règle propre au polar : « construire une machine narrative, une histoire, afin de raconter quelque chose que l'on considère important (autrefois on l'appelait le "message")⁷⁴ ». Ce message concerne justement la réflexion sur l'histoire passée afin de mieux comprendre le présent.

Comment l'histoire s'articule-t-elle avec le récit ? Tout d'abord les indications historiques sont données sans explication pédagogique. Elles

⁷³ *Ibid.*, p. 35.

⁷⁴ C. Lucarelli, « Il vademecum del giallo. Ultima regola : scordare le regole », cit.

doivent déjà être connues du lecteur dont le narrateur mobilise les compétences encyclopédiques. Il s'établit un pacte de lecture, du fait que le texte postule un lecteur idéal connaissant par son propre bagage le contexte historique. Tout est donné alors comme si le temps s'était arrêté et que le lecteur d'aujourd'hui s'identifiait à celui de la période traitée. Un court-circuit temporel qui plonge directement le lecteur contemporain dans les modes d'être et de penser de l'époque et le fait devenir personnage ou témoin de l'histoire en cours.

Les références sont dispersées dans la narration et parfaitement insérées dans l'énonciation. L'abolition du «Lei» est appliquée dans tous les discours directs du récit. À quelques exceptions près, les personnes se vouvoient comme il était de mise sous le régime. La politique sociale et culturelle fasciste, telle qu'elle est élaborée par Achille Starace durant sa direction du Parti national fasciste de 1931 à 1939, filtre au travers d'éléments linguistiques isolés tels que l'abolition de la poignée de main, l'or à la patrie, les différents éléments de l'uniforme fasciste, le nom donné aux deux chiens Hailè et Selassié, la référence au commandant, héros de la campagne d'Éthiopie, qui a voulu leur donner ces noms pour mettre en laisse le Négus.

Les organisations fascistes créées aussi bien avant que durant la décennie en question sont aussi mentionnées : les colonies de vacances pour enfants, l'inscription de leur jeune surveillante à l'ONG (*Opera Nazionale Balilla*), l'allusion récurrente à l'OVRA. La rhétorique fasciste est rendue grâce à l'exaltation irrationnelle de la surveillante des enfants à la nouvelle que le Duce est dans sa villa estivale, près de la plage («regardez, les enfants, regardez : là-bas, il y a le Duce», p. 18). Elle incarne le prototype de la «jeune italienne» fasciste fidèle au credo du maître.

Vous sortez toujours les enfants à l'aube ? Tous les jours ? – Bien sûr ! Finie la vie douillette. C'est le Duce qui l'a dit ! C'est ainsi qu'on forme les futurs soldats de l'Empire » (p. 18).

Et elle entre dans un état d'extase lorsqu'elle a l'impression d'apercevoir le Duce à travers les rideaux de sa villa («C'est lui, je l'ai vu ! Le Duce vient de passer devant la fenêtre ! Duce ! Duce ! », p. 18).

La rhétorique se mêle aux documents historiques insérés dans le roman. Les chansons sont l'un des moyens dont Lucarelli use le plus pour

reconstruire l'atmosphère et donner une sensation de vérité au récit. Les enfants de la colonie de vacances entonnent un hymne du Balilla.

Siffle le caillou, le nom résonne
du garçon de Portoria,
et l'intrépide Balilla
est là comme un géant dans l'histoire...⁷⁵.

Au Grand Hôtel de Riccione, où toute la crème locale est réunie pour fêter l'arrivée de Mussolini, un grand succès de 1940 crée l'ambiance pour le bal : *Silenzioso slow (Abbassa la tua radio)* écrit par Giovanni D'Anzi et Alfredo Bracchi et chanté par Alberto Rabagliati, la première star de la musique italienne de l'époque. Enfin, la musique-cadre du roman, symbole non seulement de la mentalité des classes moyennes, mais aussi de la vision du monde étriquée de l'inspecteur Marino, est représentée par le succès lancé en 1939 par Gilberto Mazzi, *Mille lire al mese*.

Si je pouvais avoir mille liras par mois,
sans exagérer, je serais certain de trouver
tout le bonheur !
Un emploi modeste, je n'ai pas de prétentions
je veux travailler pour pouvoir enfin trouver
toute la tranquillité !
Une petite maison en banlieue, une petite femme
jeune et mignonne, en tout comme toi...⁷⁶.

Les dates de ces deux chansons contrastent avec l'année du récit, 1936. Lucarelli en effet ne vise pas à respecter la chronologie, mais à recréer le climat d'une époque, gardant ainsi la possibilité « de raconter autre chose, d'ouvrir d'autres espaces⁷⁷ ».

La vraisemblance tient aussi à la manipulation que Lucarelli fait subir à des parties du discours, en les faisant passer pour des documents historiques. Le télégramme que Mussolini envoie au commissariat de Rimini pour le féliciter de l'issue rapide de l'affaire Miranda Rubino est écrit en italique et signé Mussolini. Par ce stratagème, non seulement le

⁷⁵ Nous traduisons. Le texte de cet hymne de 1925 a été écrit par V. E. Bavetta avec la musique de G. Blanc.

⁷⁶ Nous traduisons.

⁷⁷ C. Lucarelli, « Il giallo storico ambientato durante il fascismo », cit., p. 157.

Duce intervient en tant que personnage, mais son texte se transforme en document d'archives et en témoignage historique. La fiction et l'histoire coïncident. De même, Lucarelli fait allusion à l'une des décisions de Starace, lorsqu'il transcrit en italique la « circulaire n°125, ordre du Secrétariat provincial du Parti. Objet : entraînement sportif obligatoire des fonctionnaires d'État, tous grades et services confondus » (p. 100). Il est difficile de tracer la frontière entre invention, transcription et réécriture de l'histoire. Néanmoins, il est certain que les trois possibilités servent à indiquer le ton et l'intention de ce travail sur l'histoire. L'ironie est sans aucun doute la ligne de crête d'une attitude critique plus générale.

Une autre manière de faire entrer l'histoire dans le récit consiste à établir un lien entre les personnages fictionnels et les figures historiques réelles : Laura est l'amie personnelle du Duce, Paolo Utimperger est le porte-parole de Ciano, le consul Silvestro connaît Farinacci. Deux personnalités historiques jouent même un rôle dans le roman, faisant coïncider la fiction avec l'histoire. Tout d'abord Quinto Navarra, secrétaire personnel de Mussolini⁷⁸, qui apparaît un instant lorsque Marino tente l'irruption dans la villa des vacances. Ensuite, on entend « la voix lointaine et un peu ensommeillée » (p. 292) de Mussolini, qui rétablit à elle seule l'ordre troublé par Marino : « Qu'est qu'il se passe, Quinto ? Qu'est-ce qu'il y a ? » (p. 292).

D'autres personnages sont créés à partir de personnalités ayant réellement existé. Le juge Tarantini, qui affirme avoir travaillé aux affaires Girolimoni et Matteotti (références qui obligent à croire à son historicité), est en fait un personnage fictif, qui peut avoir comme modèle Rosario Marciano, le juge instructeur réellement chargé de défendre Gino Girolimoni de l'accusation d'être le monstre qui en 1927 avait tué à Rome plusieurs enfants. La même technique est utilisée pour le comte Paolo Utimperger, dont la photo apparaît à côté de celle du colonel de l'aéronautique Ettore Muti⁷⁹, dans un journal que Marino consulte dans la

⁷⁸ Quinto Navarra a été secrétaire et domestique personnel du Duce pendant vingt-trois ans. En 1946, il écrit *Memorie del cameriere di Mussolini*, réédité à Naples en 2004 par L'Ancora del Mediterraneo.

⁷⁹ Ettore Muti (1902-1943), hiérarque fasciste, secrétaire du PNF d'octobre 1939 à octobre 1940. Héros de la Première Guerre mondiale, il fait partie des *Arditi* et, pendant la conquête de Fiume, D'Annunzio crée pour lui l'appellation de « Gim aux yeux verts » (p. 82). Par l'occupation de la Préfecture de Ravenne, il participe à la Marche sur Rome et il commence sa carrière dans la Milice volontaire pour la sécurité nationale. Devenu colonel de

bibliothèque municipale de Riccione. L'information que Marino y lit est transcrite en italique, ce qui témoignerait de la réalité de cette source : « Paolo Utimperger. Brillant exemple de la volonté romaine qui anime la jeunesse fasciste, bientôt ambassadeur et un jour, s'il plaît à Dieu et au Duce, peut-être ministre des Affaires étrangères » (p. 92). Or si Paolo Utimperger n'a pas existé, on trouve par contre un dénommé Idreno Utimperger, commandant de la brigade noire d'Empoli. En brassant des référents réels (le patronyme Utimperger) et d'autres imaginés, Lucarelli a réussi à créer un personnage à l'apparence réelle.

Le roman plonge le lecteur dans l'esprit même de la rhétorique journalistique des années 1930. Dans sa recherche de la photo de Paolo Utimperger dans les journaux de la bibliothèque de Riccione (*Il Resto del Carlino*, *Il Popolo d'Italia*, *Il Littoriale*, *Il Corriere Adriatico*), Marino lit les titres des articles majeurs. Lucarelli inaugure une technique de témoignage historique qu'il reprendra, en la systématisant, dans *Via delle Oche*. La voix du narrateur et du personnage disparaît : la citation-lecture des titres d'articles transcrits en italique permet entre autres de saisir la situation sociohistorique. Les quelques titres vont de la politique intérieure et sociale (« Le Duce, salué par de joyeux cris d'enfants, survole les colonies de Rimini à Pescara. [...] Avec moins d'une lire par jour, vous résoudrez facilement vos problèmes de communication en installant un appareil téléphonique chez vous », p. 83-84) à la politique étrangère (« Les onzièmes Olympiades inaugurées par Hitler en présence du Prince du Piémont. Le drapeau italien flotte sur le stade de Berlin. [...] Dans tous les territoires de l'Empire l'influence romaine s'étend. [...] Adhésion de l'Italie au principe de non intervention dans la guerre qui ensanglante l'Espagne » p. 84-86) à la publicité. En lisant ces titres, le lecteur se rappelle automatiquement le caractère déclamatoire des documentaires de l'Institut Luce réalisés à la gloire du régime. Les titres ayant un caractère visuel, le lecteur intervient activement, car il a l'impression de les lire de ses propres yeux, à la place de Marino.

L'intention fondamentale de Lucarelli est de recréer l'air du temps. Il ne s'agit de privilégier aucun aspect particulier, mais d'évoquer la culture fasciste. Ce projet est d'autant plus vrai que les couvertures du roman,

l'aéronautique, il participe à la conquête de l'Éthiopie. En 1936 il entre dans la *squadriglia* « Disperata » avec Ciano dont il est grand ami. Après sa mort en août 1943, l'une des brigades noires les plus terribles créées en septembre 1943, porte son nom.

depuis sa première édition chez Mondadori aux suivantes chez Hobby & Work, ont toutes mis l'accent sur la figure de Mussolini en pose d'orateur ou de chef militaire devant les foules ou sur des aspects divers du régime (de la bataille du blé à la presse, à l'art). Dans le roman, Lucarelli reproduit enfin une manifestation en l'honneur du Duce et nous fait participer comme de vrais spectateurs à un samedi fasciste. Tous les éléments du décor y sont campés : la foule massée face au port de Riccione (car le Duce défile en bateau), les groupes du *dopolavoro* avec les pancartes à la gloire du Duce, les groupes des ménagères rurales, un char allégorique qui représente « un lion en carton pâte qui avait les traits et le crâne chauve de Mussolini » (p. 175). On entend les notes de l'hymne *Giovinazza* et les cris « Vive l'Empire et vive le Duce » (p. 174). Le lecteur est plongé dans une vraie *adunata* fasciste. Mais toute la représentation théâtrale laisse filtrer une ironie forte car chacun occupe une place établie dans ce décor fictif.

Par les nombreuses implications du roman et la lecture transversale de problématiques variées, Lucarelli a réinventé l'écriture policière, en remettant en question le concept même de genre. Le dépassement de toute écriture codée, non pas dans sa forme mais dans ses enjeux, a conféré au polar de nouvelles potentialités expressives. Parmi les raisons de son succès au cours des années 1990, il faut compter la capacité de remettre à l'ordre du jour l'envie d'intrigue, l'invention d'histoires plausibles, ancrées dans un contexte reproduit avec soin et vraisemblance. L'attitude visant à faire réfléchir le lecteur sur des situations encore ouvertes du passé récent de l'Italie a constitué le facteur capable de souder l'écriture stéréotypée du polar et l'intérêt pour des sujets de nature historique. Est-ce là une forme d'engagement politique ? Il faut sans aucun doute nuancer le propos. Si, d'un côté, Lucarelli a contribué à redonner au polar une fonction problématique d'interrogation, de l'autre, il faut se demander si son écriture a eu un effet mobilisateur auprès des lecteurs. Le doute concerne cette dernière question. Lorian Macchiavelli semble y répondre avec l'autorité qui tient chez lui à l'exercice de la même activité. Il voit un lien entre la crise du militantisme et le succès du polar aussi bien pour l'auteur que pour le lecteur : « Les deux sont assis et ne militent plus. Parce qu'il n'est plus possible de militer. Alors chacun trouve des moyens pour exprimer son

mécontentement. Mais écrire des polars même très engagés ne sert à rien d'autre du point de vue politique, si ce n'est à faire vivre⁸⁰ ».

Cette lecture désenchantée, en partie vraie, contraste avec ce que Macchiavelli écrivait en 1976, lorsqu'à ses yeux « le moment était enfin arrivé d'introduire la politique dans le polar⁸¹ ». Les positions, à ce sujet, varient d'un auteur à l'autre, mais une ligne générale de consensus se dégage qui reconnaît la prise en charge par le polar du travail sur la mémoire, quels que soient le positionnement idéologique et la réponse qu'on y apporte. Quant à lui, Lucarelli est un défenseur inconditionnel de la nouvelle tâche du roman policier, et ce dans les différentes phases de son parcours d'écrivain.

J'écris des histoires qui trouvent leur prétexte dans la réalité. Et ce parce que la chose que j'apprécie et qui m'intéresse le plus dans la littérature policière c'est la capacité, propre au genre, de représenter la réalité, c'est-à-dire les faits et tout ce qui est derrière, les pensées, les réactions, les explications, les conséquences⁸².

Cette affirmation de 1992 prélude bien au travail accompli dans *Indagine non autorizzate*.

Maria Pia DE PAULIS
Université Sorbonne Nouvelle - Paris III

⁸⁰ Voir M. Oberti, « Le polar italien : un genre qui a du mal à se faire reconnaître », entretiens avec R. Cremante, L. Macchiavelli et L. Grimaldi, in *Le polar, entre critique sociale et désenchantement*, cit., p. 55-58.

⁸¹ L. Macchiavelli, « Giallo italiano, tanti morti », *La Stampa*, supplément « Tuttolibri », 12 juin 1976, p. 32.

⁸² C. Lucarelli, « Brevissimo », in L. Rambelli (a cura di), *Delitti in palcoscenico*, Ferrara, Spazio-Libri, 1992, p. 55.