



HAL
open science

La ville de Rebus : polarités urbaines dans les romans d'Ian Rankin (1987-2007)

Florence Dujarric

► **To cite this version:**

Florence Dujarric. La ville de Rebus : polarités urbaines dans les romans d'Ian Rankin (1987-2007). Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2013. Français. NNT : 2013PA030150 . tel-01015364

HAL Id: tel-01015364

<https://theses.hal.science/tel-01015364>

Submitted on 26 Jun 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

Ecole doctorale des Etudes Anglophones, Germanophones et Européennes (ED 514)

Equipe de Recherche PRISMES : Langues, Textes, Arts et Cultures du Monde anglophone (EA 4398)

T H E S E

pour obtenir le grade de Docteur de l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Discipline : Anglais

présentée et soutenue publiquement par

FLORENCE DUJARRIC

le 7 décembre 2013

LA VILLE DE REBUS :
POLARITES URBAINES DANS LES ROMANS D'IAN RANKIN
(1987-2007)

sous la direction de

Monsieur le Professeur Carle Bonafous-Murat

Jury : Monsieur le Professeur Carle Bonafous-Murat, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3.
Madame le Professeur Marie-Odile Pittin-Hédon, Aix-Marseille Université.
Monsieur le Professeur Bernard Sellin, Université de Nantes.
Monsieur le Professeur Benoît Tadié, Université Européenne de Bretagne – Rennes 2.

Ce mystère qui soude un lieu à l'énigme des hommes se passe parfois de traces. Et la tension poétique d'une prose est ce mouvement, par quoi on extorque au réel ce sentiment de présence.

François Bon, *Daewoo*.¹

¹ François BON. *Daewoo*. Paris : Fayard, 2004, p.102.

A mon grand-père, Jacques Emery,
in memoriam.

RESUME

LA VILLE DE REBUS : POLARITES URBAINES DANS LES ROMANS D'IAN RANKIN (1987-2007)

La présente étude analyse les représentations de la ville dans la série policière d'Ian Rankin dont l'inspecteur John Rebus est le protagoniste. La polarité étant l'un des principes organisateurs de l'écriture rankinienne, notre analyse s'articule autour de plusieurs couples de notions antinomiques.

Nous remettons d'abord en cause la légitimité de l'antinomie qui oppose la littérature à la « littérature de masse », dans laquelle est souvent classé le roman policier. Cela nous conduit à redéfinir le roman policier, et mettre en perspective la série dans le contexte du monde littéraire et artistique écossais contemporain.

Puis nous étudions l'articulation entre topographie réelle et lieu imaginaire dans l'Edimbourg de Rankin. Toute une géographie urbaine se dessine dans les romans ; l'arpentage incessant de l'espace par le protagoniste fournit l'occasion de références très spécifiques à la topographie et à la toponymie, et la sérialité tisse peu à peu un dense réseau de points nodaux ainsi qu'une multiplicité de trajets potentiels que nous avons représentés par des cartes fournies en annexe. Mais dans d'autres cas, l'espace se fait générique, se réfère plus à des conventions cinématographiques qu'à la carte de la ville.

Nous envisageons enfin la ville d'Edimbourg comme un personnage ambivalent dans la lignée des personnages du roman gothique. La filiation gothique est perceptible dans l'esthétique de la ville, et la surface de la carte est compartimentée suivant un ensemble d'axes polarisants. Toutefois, cette carte se déploie elle-même par-dessus un double souterrain et non cartographiable d'Edimbourg, à la fois mémoire et inconscient de la ville.

Mots-clés : Littérature écossaise contemporaine – roman policier – Ian Rankin – études urbaines – géographie littéraire – Tartan Noir

ABSTRACT

REBUS'S CITY : URBAN POLARITIES IN THE NOVELS OF IAN RANKIN (1987-2007)

The aim of the present study is to analyse the representations of the city to be found in Ian Rankin's crime fiction series of which Inspector Rebus is the protagonist. Polarization being one of the structuring principles of the author's writing, our work focuses on several pairs of antagonist notions in turn.

The first one is the opposition between "high" and "low" (or "popular") literature, the latter category being often associated with crime fiction. New categorizations of contemporary Scottish crime fiction are thus put to the test so as to assess its role and place within the landscape of Scottish literary and artistic life.

Next the way Rankin's novels map Edinburgh as a topography both real and imaginary is explored. As John Rebus endlessly paces the streets of the city, a literary geography gradually emerges and takes shape from one novel to the next, thus determining a network of focal points and potential trajectories which are depicted in the maps to be found in the annexes. This does not preclude the use of a more urban-generic type of space, which seems to have been modelled on representations of the city deriving from movies.

In time, Rebus' Edinburgh can be seen as a character in its own right, one fraught with ambiguities stemming from the Gothic novel tradition. This Gothic filiation is visible in the aesthetic of the city, while the polarity between surface representations and subterranean depths, full of twists and turns, calls into question the very possibility of mapping the city as it gradually discloses its past and unconscious memories.

Keywords : Scottish contemporary literature – crime fiction – Ian Rankin – urban studies – literary geography – Tartan Noir

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer mes plus sincères remerciements à Monsieur Carle Bonafous-Murat, pour la confiance qu'il m'a témoignée depuis mon Master II, pour son encadrement respectueux et ses suggestions avisées. Ses relectures précises n'ont jamais toléré la facilité ni l'approximation, et m'ont permis de développer une réflexion que je ne me connaissais pas.

Ma reconnaissance va également à Catherine Bétrémieux et à Mark Fitzpatrick, mes premiers lecteurs, pour leur soutien précieux et les conversations enrichissantes que nous avons eues.

Je remercie aussi Thomas Newman, pour sa relecture de mes textes en anglais, et Claudine Panagopoulos pour avoir mis de l'ordre dans ma bibliographie.

Ma gratitude va enfin à ma famille, mon compagnon Frédéric et mes amis, qui m'ont soutenue et ont cru en moi pendant toutes mes années de thèse, et en particulier à ma mère pour son aide avec les démarches administratives.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	12
I IAN RANKIN, LE POLAR ET LA LITTERATURE	23
1) Le roman policier : une paralittérature?	24
1. Roman policier, roman noir, polar : définitions et origines	24
□ Le roman policier	24
□ Le roman noir	25
□ Le polar	30
2. Culture populaire et culture élitiste : le préjugé qui divise la littérature	31
3. L'intérieur et l'extérieur : la double malédiction de l'écrivain de polar écossais	37
2) Le réseau écossais d'interactions littéraires et artistiques	42
1. Festivals littéraires et ouvrages collectifs	42
2. Expériences transgénériques	47
3. Clins d'œil et intertextualité	53
□ Erudition et classiques du patrimoine littéraire mondial	53
□ Rankin et Hogg, Stevenson, McIlvanney et Gray : réécritures de la tradition écossaise	57
□ Rankin, Banks et Welsh : entrecroisement des genres et communauté de thèmes	63
□ Rankin et McCall Smith : le roman moral	69
4. Une reconnaissance universitaire tardive	73
3) Le projet ambitieux du roi du « Tartan Noir »	83
1. Promouvoir l'identité écossaise	83
2. Faire découvrir la littérature aux non-lecteurs	88
3. Susciter une réflexion sur les problèmes sociaux contemporains	95

II	IMAGINAIRE DE LA CARTE ET DETECTION EN TERRE INCONNUE.....	106
1)	Toponymie et quadrillage obsessionnel de l'espace	107
1.	Une géographie urbaine spécifique	108
	<input type="checkbox"/> Toponymie et cartographie.....	108
	<input type="checkbox"/> Carte mentale et réseau hypermédia	115
2.	Figures de la mobilité urbaine.....	120
	<input type="checkbox"/> Diégèse et cinétique	120
	<input type="checkbox"/> Points de convergence.....	124
	<input type="checkbox"/> Le ressassement de l'espace	134
	<input type="checkbox"/> Une dynamique du dévoilement	137
3.	Une répartition sérielle des espaces ?.....	141
	<input type="checkbox"/> Série et cadastrage.....	141
	<input type="checkbox"/> Tentative d'épuisement d'une ville.....	144
2)	La ville comme objet de l'enquête	153
1.	Enquête et espace figuré.....	153
2.	Les vues surplombantes, tentatives de totalisation.....	159
3.	Hétérotopies et subversion	166
4.	Puzzles, cartes et photographies aériennes	171
	<input type="checkbox"/> Cartes et enquêtes.....	171
	<input type="checkbox"/> Le chaînon manquant	175
	<input type="checkbox"/> Cartographier le pays imaginaire	180
3)	Espaces hors carte	190
1.	Errances dans le labyrinthe du crime.....	190
	<input type="checkbox"/> La jungle.....	190
	<input type="checkbox"/> Le dédale.....	194
2.	Echos intergénériques.....	203
	<input type="checkbox"/> Ville et western hollywoodien.....	203

<input type="checkbox"/>	L'espace de la science-fiction.....	211
<input type="checkbox"/>	Interfaces et zones liminaires.....	220
3.	<i>Estates</i> et <i>housing schemes</i> , miroirs du roman noir	226
III	EDIMBOURG ET SES DOUBLES	235
1)	De sang et d'ombre : esthétique de la noirceur.....	236
1.	Flèches, arches et tourelles : le décor urbain gothique.....	236
2.	Esthétiques graphiques dérivées.....	241
3.	Une écriture de la cruauté.....	248
2)	Spectres, dédoublements et réversibilité	255
1.	Doctrine calviniste, doppelgänger et pacte faustien	255
<input type="checkbox"/>	Spectres puritains.....	255
<input type="checkbox"/>	Réversibilité des rôles.....	269
2.	Les jumeaux antinomiques.....	277
<input type="checkbox"/>	Le roman familial.....	277
<input type="checkbox"/>	Les villes jumelles	283
3.	Retour du refoulé.....	286
<input type="checkbox"/>	Intériorisation du double.....	286
<input type="checkbox"/>	Duplicité collective.....	297
3)	Ville-oxymore, ville-palimpseste.....	304
1.	Ségrégation horizontale à Edimbourg.....	304
<input type="checkbox"/>	Old Town / New Town	304
<input type="checkbox"/>	East End / West End	308
<input type="checkbox"/>	Centre et périphéries	311
<input type="checkbox"/>	Dupli-cité.....	313
2.	La ville souterraine	316

CONCLUSION	330
ANNEXES	336
Annexe 1 : Carte à petite échelle des lieux et trajets dans <i>Let It Bleed</i>	337
Annexe 2 : Carte à grande échelle des lieux et trajets dans <i>Let It Bleed</i>	338
Annexe 3 : <i>Let It Bleed</i> : Fiche chronologique des trajets et des lieux visités	339
Annexe 4 : Carte à petite échelle des lieux et trajets dans <i>Resurrection Men</i>	345
Annexe 5 : Carte à moyenne échelle des lieux et trajets dans <i>Resurrection Men</i>	346
Annexe 6 : Carte à petite échelle des lieux et trajets dans <i>Resurrection Men</i>	347
Annexe 7 : <i>Resurrection Men</i> : Fiche chronologique des trajets et des lieux visités.....	348
Annexe 8 : Photographies de Tricia Malley et Ross Gillespie publiées dans <i>Rebus's Scotland : A Personal Journey</i>	353
BIBLIOGRAPHIE	356
I. SOURCES PRIMAIRES.....	357
A. Corpus: les romans de l'Inspecteur Rebus.....	357
B. Autres œuvres du même auteur.....	358
C. Autres auteurs : romans policiers	359
D. Autres écrivains.....	361
E. Œuvres cinématographiques et télévisuelles de référence.....	367
II. THEORIE LITTERAIRE.....	370
A. Fiction et roman.....	370
B. Roman contemporain de langue anglaise.....	373
C. Roman policier.....	376
III. L'ECOSSE ET SA LITTERATURE.....	380
A. L'Ecosse.....	380
B. La littérature écossaise	381
IV. LA VILLE	386

A.	La ville et l'espace	386
B.	La ville d'Edimbourg.....	393
C.	La ville de Glasgow	395
V.	SOURCES CRITIQUES SUR IAN RANKIN.....	396
VI.	ENCYCLOPEDIES, BASES DE DONNEES ET AUTRES SOURCES	401
INDEX		402
INDEX DES NOMS D'AUTEURS.....		403
INDEX DES TOPONYMES.....		409

INTRODUCTION

He had a sense of the way the streets interconnected, and with them the lives of the people who lived and died there. [...] The city might cover a fair old area, its population may be half a million, but you couldn't deny how it all twisted together, all the crisscrossed lines which gave the structure its solidity... (*Let It Bleed*, p.199)

Grâce à un procédé de focalisation interne, Ian Rankin esquisse dans ce passage une représentation subjective des flux, des équilibres et des points nodaux de la ville d'Edimbourg tels qu'ils sont perçus par l'inspecteur de police John Rebus, protagoniste d'une longue série de romans publiée entre 1987 et 2007. L'opération mentale qui connecte des rues ou des personnages entre eux extrait la ville de la pure spatialité pour l'ouvrir au domaine de l'abstraction et de la subjectivité.

Cette subjectivité est structurelle, car il est peu de notions aussi mouvantes et rétives à toute tentative de définition que l'est la ville : le concept de ville est presque aussi insaisissable que son référent est complexe et divers. Qu'elles mettent l'accent sur le bâti, la société, les fonctions économiques ou l'interconnectivité, les approches philosophiques du phénomène urbain abondent et divergent. Le matériau ville semble trop riche pour être contenu dans un cadre théorique stable. De fait, la théoricienne de l'architecture Françoise Choay ne croit pas que la ville soit un objet unifié : pour elle, la ville actuelle n'a plus de forme. « Elle est éclatée, ses configurations ne sont plus analysables que sous l'espèce de fragments limités, hétérogènes »². Or, si l'on suppose qu'un objet est créé par la perception qu'en a un sujet, l'existence même de la ville est problématique puisque les perceptions peuvent être aussi diverses que les consciences qui la contemplent et les dispositions d'esprit fugaces des personnes qui tentent de la définir. D'après Olivier Mongin, la difficulté de cette appréhension est sensible jusque dans les documents techniques publiés par les géographes et les architectes :

² Thierry PAQUOT, Chris YOUNES. *Le territoire des philosophes: Lieu et espace dans la pensée au XX^e siècle*. Paris : La découverte (coll. Armillaire), 2009, p.21.

A lire la littérature qui émane des milieux de l'architecture, de l'urbanisme, de la géographie, de l'administration et d'autres encore, les mots, à commencer par « ville », « lieu » et « urbain », recouvrent les réalités les plus contrastées, voire contradictoires.³

La ville se délimite plus aisément par ses antonymes : la campagne, le désert. Elle est une matière aussi mouvante que le fleuve d'Héraclite, et les définitions d'hier ne peuvent être celles d'aujourd'hui. Au début du XXI^e siècle, la tentative encyclopédique achoppe sur des formes d'échange et de communication entièrement nouvelles. La ville contemporaine oscille entre *urbs*, son acception spatiale traditionnelle qui articule extérieur et intérieur, *civitas*, son acception sociale et politique qui s'organise autour de l'interface privé/ public, et des dynamiques récentes qui s'expriment plutôt en termes de flux qu'en termes dialectiques. Mongin parle d'une

métropolisation qui est un facteur de dispersion, d'éclatement et de multipolarisation. Tout au long du XX^e siècle, on est progressivement passé de la ville à l'urbain, d'entités circonscrites à des métropoles. Alors que la ville contrôlait les flux, la voilà prise en otage dans leur filet, condamnées à s'adapter, à se démembrer, à s'étendre avec plus ou moins de mesure. Alors qu'elle correspondait à une culture des limites, la voilà vouée à se brancher sur un espace illimité, celui des flux et des réseaux, qu'elle ne contrôle pas.⁴

La fluidité est donc l'une des déterminations essentielles de toute analyse de la ville contemporaine. De fait, Ian Rankin articule les thématiques du réseau à l'échelle locale et à l'échelle mondiale en centrant l'intrigue de certains de ses romans sur l'immigration clandestine, le terrorisme international ou l'avènement du réseau Internet.

Quoique la capitale écossaise soit, particulièrement durant la période du Festival des arts vivants d'Edimbourg, le point de convergence culturel et centre d'un réseau mondial de flux de marchandises et de personnes, elle conserve des dimensions réduites et une identité très marquée : John Rebus nie qu'elle ait l'étendue et la mentalité d'une ville, et la qualifie de « village » (*Ressurrection Men*, p.137). Cette étendue relativement limitée entre en tension avec le rayonnement international d'Edimbourg, et fait qu'une appréhension intime de la ville est possible. La longue série romanesque sur l'Inspecteur Rebus est une

³ Olivier MONGIN. *La condition urbaine : La ville à l'heure de la mondialisation*. Paris : Seuil (coll. « Points Seuil »), 2005, p.14.

⁴ *Ibid.*, p.13.

tentative de représentation de la ville d'Edimbourg qui imite (et limite peut-être de par sa nécessaire finitude) l'abondance et la fluidité de son objet.

Mais l'entreprise de représenter la ville se heurte à une difficulté supplémentaire dans ce pays d'obédience presbytérienne qu'est l'Ecosse. Régis Debray explique qu'en langue liturgique,

« représentation » désigne « un cercueil vide sur lequel on étend un drap mortuaire pour une cérémonie funèbre ». Et Littré d'ajouter : « Au Moyen Âge, figure moulée et peinte qui, dans les obsèques, représentait le défunt. »⁵

De la même manière, *imago*, terme latin ayant fourni l'étymologie du mot « image », désignait dans l'antiquité romaine un moulage en cire du visage des morts que les vivants conservaient dans l'*atrium*⁶. Cette image équivalait à la présence réelle de l'ancêtre, tout comme le mannequin médiéval *était* véritablement le cadavre. La représentation est ce qui actualise, ce qui rend un objet ou un concept *présent* dans le temps et dans l'espace qui sert de référent au sujet.

Cependant, Ian Rankin est né dans un pays qui professe une suprême méfiance à l'égard de l'imagerie qui s'est épanouie dans le catholicisme. Le puritanisme réformé, et le calvinisme à plus forte raison, affirment la primauté du Verbe sur l'Image. En Ecosse, les murs des églises sont nus depuis que John Knox, disciple de Calvin, a créé le presbytérianisme au XVI^e siècle. Or,

Calvin, qui fait de la Cène un pur symbole, une simple métaphore, tient la transsubstantiation catholique pour un honteux tour de passe-passe, et sa condamnation des images est beaucoup plus rigoureuse que celle de Luther. Il exècre les reliques des saints et compare les vierges bariolées à des « paillardes de bourdeau ». Toute image charnelle du Christ est à ses yeux une idole et l'art, dit-il, ne peut rien enseigner quant à l'invisible. Il ne peut et ne doit montrer que « les choses qu'on voit à l'œil ».⁷

En pays puritain, toute représentation semble donc devoir être ardue et malaisée. Si la doctrine puritaine n'a plus la même force qu'autrefois dans le monde écossais

⁵ Régis DEBRAY. *Vie et mort de l'image*. Paris : Folio (coll. « Folio Essais »), 1992, p.30.

⁶ *Ibid.*, p.27.

⁷ *Ibid.*, p.117.

contemporain, elle est cependant toujours latente, elle est au fondement de la civilisation écossaise et imprègne encore les consciences.

Peut-être la fiction contemporaine comble-t-elle justement une lacune représentationnelle, obéit à un désir d'incarnation longtemps réprimé. Si c'est le cas, elle le fait avec toute la modestie que lui impose la théologie puritaine. Ian Rankin ne promet aucune révélation au lecteur : son style est dans l'ensemble concis et factuel, et il s'en tient le plus souvent à décrire des choses qu'on voit à l'œil nu. Sans exclure la transcription des pensées du protagoniste dans une narration globalement omnisciente, il se contente souvent de décrire les déplacements de Rebus et de transcrire des dialogues. Le ton de certains paragraphes imite la concision distante des guides touristiques, et Rankin fait un usage extensif du plan de la ville d'Edimbourg qui, quoique rarement représenté sur la page, informe minutieusement les trajets des personnages. De tels procédés ramènent le concept de représentation vers son acception technique de plan, de graphique, de diagramme.

Cependant, la distanciation n'est que de surface dans les romans d'Ian Rankin. Sa ville, loin d'être seulement un de ces « espaces » de transit contemporains rongés par l'abstraction dont parle Marc Augé dans ses *Non-lieux*⁸, est bien un lieu, terme « par l'emploi duquel on se réfère au moins à un événement (qui a eu lieu), à un mythe (lieu-dit) ou à une histoire (haut lieu) »⁹. Ian Rankin redonne forme et profondeur à une spatialité ancrée dans le sol et dans l'histoire, et pose même entre les lignes la question du territoire, c'est-à-dire d'un espace pensé, d'un produit culturel. Ce faisant, il rencontre une seconde difficulté inhérente au pays de Sir Walter Scott : en Ecosse, la notion même de territoire est problématique. Selon la géographe Maryvonne Le Berre, le territoire est en effet associé à trois idées fortes :

⁸ Marc AUGÉ. *Non-lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Seuil, 1992. Collection La Librairie du XXI^e siècle, p.105.

⁹ *Ibid.*, pp.106-107.

celle de *domination* liée au pouvoir du prince, attachée au centre du territoire ; celle d'une *aire* dominée par ce contrôle territorial ; celle de *limites* matérielles par des frontières.¹⁰

Si l'Ecosse est vécue comme un territoire par ses habitants, elle ne répond pas strictement à la définition d'un territoire puisqu'il lui manque une frontière avec l'Angleterre ainsi que sa suprématie politique depuis l'Acte d'Union avec l'Angleterre de 1707. Comment donc appréhender cette nation sans territoire indépendant, cette culture dépossédée de son identité, cette Ecosse qui n'est à proprement parler ni un pays, ni une province, ni une région ? Faute d'une désignation stable, le « territoire » écossais subit, par rapport à la définition générale qu'en donne l'*Encyclopédie de géographie*, un déplacement de l'objectivité vers la subjectivité, de la spatialité concrète vers le ressenti. De même que la nation et le territoire écossais ne peuvent être perçus qu'à travers une subjectivité, la ville d'Edimbourg est perçue dans les romans d'Ian Rankin à travers la conscience du protagoniste de la série, à partir duquel rayonnent toutes les perceptions et toutes les interprétations.

Rebus est un inspecteur de police (*Detective Inspector*) qui travaille successivement dans les commissariats de Great London Road (fictif), St Leonard et Gayfield Square à Edimbourg. Il est divorcé et père d'une jeune fille qu'il voit peu. Ancien officier d'élite de l'armée britannique, il aime travailler seul et ses méthodes peu orthodoxes et son insolence lui aliènent régulièrement la sympathie et le soutien de sa hiérarchie. C'est un personnage solitaire à la conscience tourmentée, qui boit trop, fume, dort mal et vit pour son travail. Il fait souvent équipe avec Siobhan Clarke, une femme plus jeune que lui qui a le grade de sergent (*Detective Sergeant*). Plusieurs autres personnages sont récurrents dans la série : Gill Templer, la supérieure hiérarchique de Rebus ; Jack Morton, son meilleur ami ;

¹⁰ Maryvonne LE BERRE. « Territoires ». In Antoine, BAILLY, Robert, FERRAS, Denise, PUMAIN (eds.). *Encyclopédie de géographie*. Paris: Economica, 1995.

Morris Gerald Cafferty, son pire ennemi ; Sammy, sa fille ; Patience Aitken, sa compagne ; Father Leary, son ami le prêtre catholique...

La série sur l'Inspecteur Rebus comporte dix-huit romans, une longue nouvelle et deux recueils de nouvelles. Notre analyse portera plus particulièrement sur les romans, afin de déterminer comment le genre romanesque policier donne forme à la perception de la ville, et comment la forme sérielle met en oeuvre les *topoi* urbains de la surabondance, de la fluidité et du changement. *Knots & Crosses*, le premier volume de la série, a été publié en 1987, puis les volumes suivants sont parus « en temps réel » au rythme d'un par an environ, jusqu'au dernier, *Exit Music*, publié en 2007, où John Rebus, ayant atteint l'âge de soixante ans, prend sa retraite à regret. Ian Rankin raconte dans ses interviews qu'à l'origine, il n'avait pas pensé développer les tribulations de son protagoniste après *Knots & Crosses*. Mais le succès populaire qu'a rencontré ce premier roman l'a encouragé à en publier un deuxième, *Hide & Seek* (1991), suivi de tous les autres : *Tooth & Nail* (1992), *Strip Jack* (1992), *The Black Book* (1993), *Mortal Causes* (1994), *Let It Bleed* (1996), *Black & Blue* (1997), *The Hanging Garden* (1998), *Dead Souls* (1999), *Set in Darkness* (2000), *The Falls* (2001), *Resurrection Men* (2002), *A Question of Blood* (2003), *Fleshmarket Close* (2004), *The Naming of the Dead* (2006), et enfin *Exit Music* (2007).

La série forme donc un ensemble cohérent, clos et digne d'être étudié dans son ensemble. La facture des tout premiers romans est encore légèrement maladroite, et le style s'affirme au fur et à mesure de la série. Ian Rankin n'avait à l'origine pas l'intention d'écrire des romans policiers ; le genre s'est imposé à lui presque *a posteriori*, lorsque les éditeurs et les libraires ont étiqueté le premier ouvrage de la série « roman policier »¹¹. Le succès populaire de ces romans est allé croissant, jusqu'à ce que Rankin devienne l'auteur de romans policiers le plus lu au Royaume-Uni. Puis son lectorat s'est progressivement

¹¹ Robert McCrum. "Gothic Scot". *Observer*, March 18th, 2001. [consulté le 18 juin 2010]. Disponible sur *The Observer* <http://www.guardian.co.uk/books/2001/mar/18/crime.ianrankin1>

étendu en-dehors des frontières du Royaume-Uni. A l'occasion d'une interview, le romancier s'est livré à un rapide calcul concernant la diffusion de ses œuvres:

'I got a little citation from the Guinness Book of Records which was very nice. Every month, say, each title sells 5,000 copies. I've got 12 Rebus titles; that's 60,000 books a month selling on the back list. Multiply that by twelve months and then add in a new book every year – that's a million sales in the UK.'¹²

L'article datant de 2001, Ian Rankin a depuis publié une dizaine d'autres romans dont la popularité semble aller toujours croissant. Le produit annuel des ventes a donc encore connu une forte augmentation. Les écrits de Rankin sont traduits dans vingt-deux langues.

La renommée de la série centrée sur l'inspecteur Rebus est telle que le journal *Le Monde* rapporte que, lorsque Rebus prit sa retraite en 2007, une députée britannique demanda au ministre de la Justice s'il pouvait repousser l'âge de la retraite de soixante à soixante-cinq ans pour que Rebus puisse continuer à travailler.¹³ Autre marque de la popularité de l'œuvre de Rankin : plusieurs des romans de l'inspecteur Rebus ont été adaptés pour la télévision. Quatre téléfilms reprenant les intrigues de *Black & Blue*, *The Hanging Garden*, *Dead Souls* et *Mortal Causes* ont d'abord été diffusés sur ITV de 2000 à 2004, avec John Hannah dans le rôle de l'inspecteur ; puis ce fut une série télévisée de dix épisodes diffusée sur la même chaîne entre 2006 et 2007, avec Ken Stott dans le rôle principal. Le travail de Rankin a également été récompensé par plusieurs prix littéraires, et a commencé à faire l'objet d'études universitaires à partir de *Black & Blue*.

La série sur l'inspecteur Rebus couvre une période de changement et de remise en question identitaire pour l'Ecosse. L'année 1997 a constitué une charnière pour l'Ecosse : au moment où Rankin publiait *Black & Blue*, le huitième roman de la série et le premier à être encensé par la critique, un référendum a été soumis au vote des Ecossais pour décider ou non d'une dévolution partielle des pouvoirs législatifs de Westminster à

¹² Robert McCrum. "Gothic Scot". *Observer*, March 18th, 2001. [consulté le 18 juin 2010]. Disponible sur The Observer <http://www.guardian.co.uk/books/2001/mar/18/crime.ianrankin1>

¹³ Christine ROUSSEAU. « La retraite à 60 ans pour Rebus ». *Le Monde*. 22 octobre 2010. p.5.

Edimbourg. Soixante-quatorze pour cent des votants ont approuvé la création d'un parlement écossais. Les romans d'Ian Rankin couvrent donc une période de transfert progressif de certaines prérogatives politiques, de revalorisation d'une culture écossaise longtemps réprimée. La série tient compte de cette évolution, et l'action de *Set in Darkness*, publié en 2000, se passe sur le chantier du futur parlement. Le point de vue écossais, longtemps marginal, redevient central, et Edimbourg redevient peu à peu une capitale politique.

Dans ses interviews, Ian Rankin affirme la prééminence du point de vue écossais en se réclamant d'une tradition littéraire propre à l'Ecosse ainsi que du roman noir américain et du cinéma hollywoodien, mais jamais de la tradition littéraire anglaise :

I did not write from the tradition of the classical English whodunnit (I'd never read any), but from the dark Gothic tradition of Scottish writers such as Robert Lewis Stevenson and James Hogg, filtered through a love of American cinema and fiction.¹⁴

De la sorte, ses romans noirs s'inscrivent en partie dans la lignée de romans comme ceux de Raymond Chandler, et en partie dans la postérité du récit populaire écossais traditionnel tel que le célébrait Robert Louis Stevenson :

So, in the low dens and high-flying garrets of Edinburgh, people may go back upon dark passages in the town's adventures, and chill their marrow with winter's tales about the fire: tales that are singularly apposite and characteristic, not only of the old life, but of the very constitution of built nature in that part, and singularly well qualified to add horror to horror, when the wind pipes around the tall *lands*, and hoots adown arched passages, and the far-spread wilderness of city lamps keeps quavering and flaring in the gusts.¹⁵

Par ces quelques phrases, Stevenson crée une analogie entre la topographie, le climat et les formes narratives écossaises. Selon lui, la littérature écossaise trouve sa raison d'être dans la terre, dans le vent et dans le ciel de l'Ecosse. De la même manière, Ian Rankin fait dériver ses récits de la forme de la ville où ils se déroulent. Et la configuration de la ville se fait métonymie de l'expérience écossaise, à moins que ce ne soit l'expérience écossaise qui ait donné forme à la ville. Comme le dit Guy Debord qui cite une phrase de Marx,

¹⁴ Ian RANKIN. "Why Crime Fiction is Good for You". *Edinburgh Review*, 1999. n° 102. p.14.

¹⁵ Robert Louis STEVENSON. *Picturesque Notes* [1879]. Charleston : Forgotten Books (Classic Reprint Series), 2010, p.60.

« Les hommes ne peuvent rien voir autour d’eux qui ne soit leur visage, tout parle d’eux-mêmes. Leur paysage même est animé. »¹⁶ La ville est donc un mélange de bâti et d’imaginaire. La diversité de l’expérience individuelle rejoint celle des formes urbaines, et, sous le glacié de l’apparente objectivité que confère la carte, l’Edimbourg de Rankin se dévoile comme éminemment subjective et littéraire. L’écrivain met en pratique, peut-être sans la connaître, la maxime de Foucault selon laquelle

nous ne vivons pas dans un espace homogène et vide, mais au contraire, dans un espace qui est tout chargé de qualités, un espace qui aussi peut être hanté de fantômes.¹⁷

L’un des fantômes les plus récurrents dans la ville de Rebus, si omniprésent qu’il semble déterminer tous les rapports formels, est celui de la polarité. Formes littéraires, formes urbaines, formes morales – chez Ian Rankin, tout s’organise en couples antinomiques.

Notre étude se fera en trois temps. La première partie examinera la terminologie associée au genre policier, traditionnellement catégorisé comme genre populaire ou « paralittérature », et sa relation d’opposition complémentaire avec la littérature dite « sérieuse ». A cela s’ajoutent des problématiques post-coloniales autour d’une dialectique centre/ périphérie suscitées par l’origine écossaise de l’auteur et le choix d’Edimbourg comme principal lieu de l’action. Nous verrons cependant que la ville d’Edimbourg est un vivier d’écrivains qui partagent une communauté de vie et parfois de vues, au sein de laquelle Ian Rankin occupe une place de choix. Les échanges qui ont cours entre auteurs écossais d’obédiences diverses bouleversent le rapport à la culture anglaise et les questions d’élitisme littéraire. Ian Rankin a ainsi pu se réapproprié un genre dans lequel ses romans avaient été classés malgré lui, et l’investir de nouvelles ambitions.

¹⁶ Guy-Ernest DEBORD. « Théorie de la dérive ». In *La Revue des ressources*. [consulté le 10 décembre 2010.] Disponible sur *La Revue des ressources*, http://www.larevuedesressources.org/article.php?id_article=38

¹⁷ FOUCAULT, Michel. « Des espaces autres ». In *Empan* 2, 2004, n°54, p. 12-19. [consulté le 10 décembre 2010.] Disponible sur www.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-12.htm.

Nous verrons dans un deuxième temps que les déplacements du personnage rankinien, dont la forme typique est le ressassement, sont informés par une cartographie et une toponymie très spécifiques. A l'échelle de la série, cette spécificité crée peu à peu une carte mentale qui en vient à surplomber constamment la ville romanesque. Malgré quelques passages décrivant des vues surplombantes, le détective peine cependant à totaliser l'espace urbain qui relève plus du vécu que du raisonnement et demeure fondamentalement énigmatique. L'énigme policière se reflète dans le puzzle qu'est la ville. Parfois la carte, qui semblait correspondre si rigoureusement à la réalité de la ville d'Edimbourg, laisse affleurer des vides, des approximations et des réinventions : sous le plan, c'est la ville fictive comme ensemble de trajectoires qui point. La cartographie balance alors entre spécificité et généralité, référentialité et réflexivité, et se prolonge dans d'autres genres littéraires ou dans les arts visuels contemporains.

Il apparaîtra enfin que la ville de Rebus doit au moins autant à la tradition littéraire écossaise qu'à la réalité du plan. Le roman emprunte les formes du gothique. Les images sataniques dominent, et les traces de sang forment des pistes que l'enquêteur, qui se confond parfois avec un prédateur inquiétant, suit dans le dédale des rues. La ville du roman noir « rappelle la corruption du monde après la Chute »¹⁸. La tension qui mène à la résolution de l'énigme est un cheminement satirique qui dévoile la réalité du mal sous des apparences policées, et policières, d'ordre. La diégèse articule éthique et esthétique, rétablissant métaphoriquement une problématique du dedans et du dehors qui semblait évacuée de la ville contemporaine multipolarisée. Ian Rankin reprend le *topos* traditionnel écossais de la dualité de l'être, hérité de James Hogg et de Robert Louis Stevenson, pour le projeter sur l'espace urbain et faire jouer toutes ses possibilités d'inversion et de subversion. Les polarités nord/ sud, centre/ périphéries, dessus/ dessous peuvent se juxtaposer et se subdiviser presque à l'infini, reflétant les divers niveaux de la conscience

¹⁸ Benoît TADIÉ. *Le polar américain, la modernité et le mal (1920-1960)*. Paris : PUF, 2006

du protagoniste, où les rapports éthiques sont toujours susceptibles de s'inverser. Comme la ville de Pierre Sansot, l'Edimbourg d'Ian Rankin est

une matière riche, dense à rêver, à travailler tout de même que le marbre, le bois ou le langage inspirent certains artistes. Elle nous prend parfois de vitesse, elle se plaît à redoubler, à se recomposer à travers sa légende, son nom, un fleuve, quelques hauts lieux.¹⁹

Pour travailler cette matière, il nous a paru nécessaire d'étudier très concrètement et méthodiquement le texte en effectuant des relevés de citations précis afin de dégager les tendances et les motifs sémantiques récurrents de l'œuvre. Nous avons ensuite établi un échantillon de cartes, présentées en annexe, qui tentent de donner un aperçu de l'étendue de l'espace exploré par le protagoniste, et de dégager les principaux axes et points nodaux qui organisent la ville d'Edimbourg et sa région. Nous nous sommes également référés à d'autres écrivains écossais, traditionnels ou contemporains, et à des philosophes de la ville et de l'espace. Enfin, nous avons ouvert des pistes d'investigation concernant le rapport du roman rankinien à la musique, ainsi qu'aux arts visuels tels que la photographie ou le cinéma hollywoodien.

¹⁹ Pierre SANSOT. *Poétique de la ville*. Paris : Payot et Rivages, 2004.

I
IAN RANKIN,
LE POLAR ET LA LITTÉRATURE

1) LE ROMAN POLICIER : UNE PARALITTÉRATURE?

1. Roman policier, roman noir, polar : définitions et origines

- **Le roman policier**

Les spécialistes s'accordent à dire que le roman policier a vu le jour au XIX^e siècle avec la publication, entre 1841 et 1844, des trois nouvelles d'Edgar Allan Poe « The Murders in the Rue Morgue », « The Mystery of Marie Rogêt » et « The Purloined Letter »²⁰, qui décrivent les enquêtes d'un jeune Français excentrique, Auguste Dupin.

Anissia Belhadjin explique ainsi la genèse de ce genre littéraire :

Au XIX^e siècle, avec l'avènement de l'ère industrielle, la criminalité prospère dans les grandes villes en expansion, et cette criminalité constitue le fonds des récits judiciaires qui passionnent nombre de lecteurs dans les journaux. Le roman policier naissant ne serait donc que le versant fictionnel de ces récits de crimes et de délits, tout d'abord sous la forme du "roman judiciaire" (thématique mélodramatique de l'erreur judiciaire, cf *La Porteuse de pain*, de Xavier de Montépin). Mais lorsque l'accent est mis sur l'enquête, cela donne le roman policier : *L'Affaire Lerouge*, *Le Crime d'Orival*, d'Émile Gaboriau, ou, outre-Manche, les premiers Sherlock Holmes de Conan Doyle : un crime, un enquêteur, un coupable démasqué.²¹

Ian Rankin, lui, aime à faire remonter l'origine de roman policier à *Crime et Châtiment*, de Dostoïevski, qui raconte l'assassinat d'une vieille usurière par un étudiant pauvre, les affres que le coupable endure après son crime et sa reddition finale à la police²². Rankin mentionne ce roman autant dans ses interviews que dans le corps même de ses romans²³. Depuis, le terme de « roman policier » en est venu à désigner, de façon plus générique, le roman du crime et de la transgression de l'ordre social, sans qu'il implique toujours littéralement l'intervention de membres des forces de l'ordre dans le rôle du ou des enquêteurs. L'équivalent anglophone de *detective novel* rend d'ailleurs mieux justice à

²⁰ Edgar Allan POE. *Complete Tales and Poems*. Edison, New Jersey: Castle Books, 2009.

²¹ Anissa BELHADJIN. « Polar et imaginaire ». In Francis BERTHELOT, John PIER, et Jean-Marie SCHAEFFER (éds.). *Narratologies contemporaines. Séminaire du CRAL (CNRS / EHESS)*, 2005. [consulté le 17 août 2011]. Disponible sur <http://www.vox-poetica.org/t/lna/belhadjin.pdf>

²² Fedor DOSTOIEVSKI. *Crime et Châtiment [1866]*. Paris: Le Livre de Poche, 2008. Classiques Poche.

²³ Voir par exemple l'échange entre John Rebus et Siobhan Clarke sur *Crime et Châtiment*. Ian RANKIN. *Exit Music*. London : Orion Paperback, 2007, p.63.

l'ampleur et à la diversité de ce genre puisqu'elle omet de préciser si l'enquêteur est un détective privé ou un policier. Le roman policier, ou *detective novel*, se subdivise en de nombreux sous-genres, catégorisés d'ailleurs différemment en fonction du pays d'origine de l'analyste. La tradition critique française tend à le fractionner en roman noir ou polar, roman à énigme, et roman à suspens ; tandis que la tradition britannique et américaine introduit quelques autres sous-genres, tels que le *hard-boiled* et le *police procedural*, qui relèvent tous les deux du roman noir. Ces catégories ne sont bien sûr pas toujours rigoureusement imperméables, et un même auteur peut naviguer de l'une à l'autre. Ainsi, les romans de la série d'Ian Rankin centrée sur l'Inspecteur Rebus relèvent à première vue du *police procedural* puisque Rebus est un représentant officiel des forces de l'ordre ; mais elles empruntent aussi, comme nous le verrons, de nombreux codes au *hard-boiled*.

- **Le roman noir**

Afin de proposer une définition plus précise du roman noir, examinons de plus près son articulation avec le roman à énigme. Le roman à énigme pose comme une donnée de départ un meurtre initial dans un lieu isolé, souvent rural, et sur lequel un détective extérieur vient ensuite enquêter grâce à une série de déductions logiques. Le détective démasque le coupable presque à coup sûr – d'où l'appellation anglaise de *whodunit*, contraction de la question « who has done it ? ». Les protagonistes, qui sont tous suspects, sont généralement réunis dans une même salle à la fin du roman par le détective qui leur fait partager ses réflexions et révèle l'identité du coupable. C'est le schéma sur lequel se fondent les intrigues d'Edgar Allan Poe dans « The Murders in the Rue Morgue »²⁴, de Sir Arthur Conan Doyle dans presque toute sa série sur Sherlock Holmes²⁵, puis d'Agatha Christie dans *Ten Little Niggers*²⁶ et dans sa série sur Hercule

²⁴ Edgar Allan POE. *Op. cit.*

²⁵ Arthur Conan DOYLE. *The Hound of The Baskervilles*. New York: Berkeley, 1987.

Poirot. *Murder on the Orient Express*²⁷ est par exemple un modèle de *whodunnit*, qui exprime souvent une prédilection pour les huis clos. Le crime et l'enquête ont lieu dans un train lancé à pleine vitesse, si bien qu'il est impossible au criminel de descendre, ou à qui que ce soit de monter. L'espace et le temps sont ramassés, et l'enquêteur détaché émotionnellement – et il est bien le seul, car de lourds soupçons pèsent sur l'ensemble des autres voyageurs, dont on révèle au fur et à mesure qu'ils avaient tous de bons motifs d'assassiner la victime. Tom Stoppard offre dans sa pièce *The Real Inspector Hound* une caricature de ces conventions romanesques ; la scène d'exposition repose sur la gouvernante du manoir, Mrs Drudge, qui, sous prétexte d'appels téléphoniques, pastiche sans subtilité et sans grand souci de vraisemblance tous les codes du genre. La réplique suivante fait un usage parodique des codes spatiaux du huis-clos :

Mrs Drudge: Yes, many visitors have remarked on the topographical quirk in the local strata whereby there are no roads leading from the Manor, though there are ways of getting *to* it, weather allowing.²⁸

Si la tradition du roman à énigme est majoritairement d'origine anglaise, Sir Arthur Conan Doyle, quoiqu'il situe ses intrigues à Londres, est écossais et célébré comme que tel par les organismes de visites touristiques et les noms des pubs à Edimbourg. Ian Rankin aurait pu être tenté de reprendre les codes du roman à énigme pour nourrir ses ouvrages policiers. Pourtant il se défend d'avoir jamais lu de romans à énigme, et se réclame au contraire de la tradition romanesque et cinématographique américaine²⁹.

En effet, le roman noir est né aux Etats-Unis à la fin du XIX^e siècle, parallèlement au roman à énigme qui fleurissait alors en Grande-Bretagne. Il n'est pas héritier du *whodunnit*, mais plutôt du grand mythe américain de la Frontière, paradigme de l'affrontement entre

²⁶ Agatha CHRISTIE. *Ten Little Niggers*. London: Harper Collins, 1977.

²⁷ Agatha CHRISTIE. *Murder on the Orient Express*. Berkeley, 2004.

²⁸ Tom STOPPARD. *The Real Inspector Hound*. London: Samuel French, 1968, p.7.

²⁹ Ian RANKIN. "Why Crime Fiction is Good for You". *Edinburgh Review*, 1999. pp. 9-16. n° 102.. p.14.

la civilisation et la sauvagerie (*wilderness*) de l'Ouest américain, entre des héros solitaires et des bandits sans foi ni loi.

Or, il n'y a qu'un pas entre les aventures de la frontière, qui mettent en scène un héros solitaire luttant contre le mal incarné par les Indiens, aux aventures de la jungle urbaine, qui, avec le développement des villes, réinvestissent ce type de héros aux prises avec la corruption engendrée par la vie en société, et ce pas est franchi à la fin du XIX^e siècle. [...] La plupart de ces premiers détectives sont des Buffalo Bills qui ont quitté leurs grandes bottes pour revêtir le costume du citadin, et continuer à traquer les criminels comme ils traquaient les Indiens.³⁰

Anissa Belhadjin note que la transition thématique a été facilitée par le support éditorial des ouvrages concernés. En effet, les *western stories* étaient publiés dans des *dime novels*, petits volumes vendus au prix d'une dime (10 cents), où furent ensuite publiés dès 1886 les premières histoires de Nick Carter, détective privé fictif repris par plusieurs écrivains successifs.

Dans le nouveau roman populaire américain, l'investissement personnel du protagoniste dans la lutte est sans comparaison avec ce qu'il est dans le roman à énigme : un Hercule Poirot ne risque pas sa vie, n'endure même jamais de passage à tabac, et repart à la fin de l'histoire avec des convictions et un prestige intacts. En revanche, dans le roman noir, le héros paye de sa personne, se fait rosser et se compromet gravement, et la fin du roman marque souvent la fin de ses illusions, et ce particulièrement dans la branche *hard-boiled*, ou « dur à cuire », où le protagoniste, quand il ne risque pas sa vie, joue souvent avec celle des autres et n'en ressort jamais moralement indemne. Ainsi dans *Red Harvest* de Dashiell Hammett³¹, le protagoniste anonyme, le Continental Op, déclare délibérément la guerre aussi bien aux forces de l'ordre qu'aux criminels de la ville qu'il surnomme *Poisonville*. Pour avoir une chance de gagner, il doit, selon ses propres termes, vendre son âme au diable en la personne du chef occulte de la ville. La bataille une fois terminée, il dénombre plus d'une vingtaine de morts, dont plusieurs innocents, dans des règlements de comptes qu'il a provoqués : d'où le titre du roman, *Red Harvest*, la moisson rouge.

³⁰ Anissa BELHADJIN. *Op. cit.*

³¹ Dashiell HAMMETT. *Red Harvest* [1929]. In *The Four Great Novels*. London : Picador, 1982.

Le cadre de l'histoire diffère aussi radicalement entre le roman noir et le roman à énigme : tandis qu'Hercule Poirot est parfaitement à son aise dans un wagon de train en huis clos³² et que les personnages de *Ten Little Niggers*³³ sont cloîtrés sur une île minuscule, l'univers diégétique de Hammett s'élargit puisque le Continental Op officie dans toute la ville de Personville. De même, dans *The Black Dahlia* de James Ellroy, les détectives quadrillent toute la ville de Los Angeles et font des incursions jusqu'au Mexique. Selon les termes de Benoit Tadié, qui propose dans *Le polar américain, la modernité et le mal* une étude extensive des origines et des codes du roman noir américain,

Dans le roman à énigme, le crime est exposé, puis circonscrit, problématisé et, à la fin, éliminé. Dans le polar, il constitue le point de départ d'une ligne de fuite, un seuil à partir duquel se découvre la corruption générale du monde.³⁴

Pour toutes ces raisons, les écrits d'Ian Rankin relèvent bien du roman noir : l'inspecteur Rebus est en effet solitaire, en rébellion contre ses supérieurs et perpétuellement torturé par une conscience coupable. Dans presque un roman sur deux, il est soupçonné d'avoir lui-même commis le crime et se voit en conséquence suspendu de ses fonctions, et il se fait régulièrement passer à tabac par des malfaiteurs. Si par exemple le titre de *Black & Blue* peut être interprété de diverses manières, rien n'interdit, au vu du traitement que subit l'inspecteur dans ce roman, de l'interpréter aussi comme une référence à des traces de coups. Enfin, Rebus parcourt la ville d'Edimbourg en tous sens, et ses enquêtes le mènent parfois jusqu'à Glasgow, Aberdeen³⁵ ou même Londres³⁶.

Dans le roman noir, le parti pris est celui d'un certain réalisme qui accuse les problèmes sociaux et offre l'image d'une société en crise. Il a pour cette raison pris un tout nouvel essor après la fin de la Première Guerre mondiale, dans une société où les appelés se trouvent soudain démobilisés et incapables de se réadapter à la société ; d'où

³² Agatha CHRISTIE. *Murder on the Orient Express*. Berkeley, 2004.

³³ Agatha CHRISTIE. *Ten Little Niggers*. London: Harper Collins, 1977.

³⁴ Benoît TADIÉ. *Op. cit.*, pp.101-102.

³⁵ Ian RANKIN. *Black & Blue*. London : Orion Paperback, 1998.

³⁶ Ian RANKIN. *Tooth & Nail*. London : Orion Paperback, 2005.

l'essor du grand banditisme, qui offre une certaine continuité dans la violence aux soldats désœuvrés. C'est pourquoi les thèmes du roman noir deviennent d'autant plus prégnants dans les années 1920-1930. Beaucoup des œuvres de Dashiell Hammett sont publiées au cours de cette décennie ; ce sont aussi les années de la Prohibition qui donnent lieu à des mythes concernant la mafia et les règlements de comptes entre bandes. Ce sont les années où Al Capone règne sur Chicago, et où il inspire de nombreux romans et autres œuvres cinématographiques, dont la plus célèbre est sans doute *Scarface*, adaptation cinématographique d'un roman d'Armitage Trail de 1929 par Howard Hawks en 1932³⁷. Chez Rankin, le personnage de Cafferty, parrain de la mafia d'Edimbourg, doit beaucoup au mythe d'Al Capone³⁸.

Mais la guerre et le grand banditisme ne sont pas les seuls éléments historiques qui permettent d'expliquer le développement du roman noir dans les années 1920. Les relations entre ouvriers et patronat sont également tendues. A Seattle par exemple, cent mille ouvriers paralysent la ville lors de la grande grève générale de 1919. Benoît Tadié explique que le développement du roman noir est en corrélation étroite avec « le triomphe du capitalisme américain sur une classe ouvrière affaiblie et désorganisée »³⁹ :

Les enjeux traditionnels de la lutte des classes sont brouillés par des rapports de corruption, d'extorsion et d'intimidation. [...] le gangstérisme représente la dégénérescence de la revendication révolutionnaire des travailleurs, atomisée et transformée en rackets : le crime organisé est à la fois l'héritier du mouvement ouvrier organisé et le symbole de sa défaite.⁴⁰

C'est dans ce contexte troublé qu'est né le personnage historique du détective privé, historiquement employé par les grandes compagnies industrielles pour infiltrer les groupements ouvriers, identifier et dénoncer les meneurs et briser les grèves. Dashiell Hammett, l'auteur qui a le plus contribué au développement du roman noir américain,

³⁷ Howard HAWKS. *Scarface*. Los Angeles: Universal Studios, 1932.

³⁸ M.G. Cafferty contrôle de nombreux commerces locaux, se livre au proxénétisme et à l'intimidation, voire l'élimination, de témoins gênants. Pour défendre son empire sur la ville, il écrase sans merci ses concurrents, tels que Joe Toal dans *Black & Blue* ou Frankie Bothwell dans *Mortal Causes*.

³⁹ Benoît TADIE, *Op. cit.*, p.153.

⁴⁰ *Idem*.

était un ancien détective de la célèbre agence Pinkerton, et prétendait s'appuyer sur son expérience du terrain pour écrire ses romans. Des questions de lutte des classes refont parfois également surface dans l'œuvre d'Ian Rankin ; notamment dans *Black & Blue* à propos de l'industrie pétrolière, ou dans *The Naming of the Dead*, où l'un des personnages majeurs est la fille d'un important industriel, activiste sociale et meneuse de manifestations. Dans le roman noir, la transgression est en relation avec un malaise social exprimé par la violence, d'où le pessimisme du ton de ces ouvrages.

- **Le polar**

Mais tous les romans d'Ian Rankin ne peuvent être étiquetés « romans noirs ». Au contraire, plusieurs d'entre eux seraient plus justement classés dans la catégorie « romans à suspens » ou *thrillers* : *Witch Hunt*⁴¹ et *Watchman*⁴² sont des romans d'espionnage en focalisation interne racontant la cavale d'un protagoniste traqué ; *Bleeding Hearts*⁴³ adopte le point de vue d'un tueur à gages, tandis que *Doors Open*⁴⁴ relève encore d'une autre sous-catégorie de roman à suspens, bien délimitée dans le monde anglophone par le terme de *heist novel* : il s'agit du récit de la préparation minutieuse d'un « casse » à la *National Gallery* d'Edimbourg par un groupe de cambrioleurs débutants menés par un personnage mégalomane, puis du récit du cambriolage lui-même, dont le déroulement est perturbé par des détails imprévus qui s'avèrent avoir des conséquences catastrophiques pour les comploteurs.

A strictement parler, il est inexact de catégoriser un roman à suspens comme « roman policier » puisque l'intrigue n'a généralement rien à voir avec la police, et malaisé de l'étiqueter « roman noir » puisque cette appellation semble le situer du côté du *hard-*

⁴¹ Ian RANKIN. *Witch Hunt*. London : Orion Paperback, 2000.

⁴² Ian RANKIN. *Watchman*. London : Orion Paperback, 2003.

⁴³ Ian RANKIN. *Bleeding Hearts* [1994]. London : Orion Paperback, 2006.

⁴⁴ Ian RANKIN. *Doors Open*. London : Orion Paperback, 2009.

boiled. C'est sans doute pourquoi la critique française a éprouvé le besoin de former dans les années 1970 un néologisme plus commode à manipuler : le polar, type générique dont relèverait tout roman décrivant un crime ou une entorse à l'ordre social. Cette appellation a pour avantage de gommer la référence à la police mais aussi la référence même au mot « roman », si bien qu'un polar peut aussi bien être une œuvre cinématographique ou une bande dessinée. Dans ces conditions, l'équivalent anglophone du mot « polar » serait l'étiquette générique de *crime story*.

2. Culture populaire et culture élitiste : le préjugé qui divise la littérature

Dans *Le polar américain, la modernité et le mal (1920-1960)*, Benoît Tadié évoque une nouvelle de James Joyce tirée de *Dubliners* et intitulée « An Encounter »⁴⁵ ; celle-ci raconte comment des écoliers irlandais éduqués chez les jésuites font circuler en cachette des magazines populaires qui racontent la légende du Far-West, mais aussi « some American detective stories which were traversed from time to time by unkempt fierce and beautiful girls »⁴⁶. Un jour, un écolier est pris la main dans le sac par l'un des enseignants. « Interrompant sa leçon d'histoire romaine, le père jésuite se lance dans un réquisitoire virulent »⁴⁷:

'What is this rubbish? he said. The Apache Chief! Is this what you read instead of studying roman history? Let me not find any more of this wretched stuff in this college. The man who wrote it, I suppose, was some wretched scribbler that writes these things for a drink. I'm surprised at boys like you, educated, reading such stuff. I could understand it if you were... National School boys.'⁴⁸

Ce discours rejette catégoriquement la littérature populaire qu'il définit comme intellectuellement et culturellement inférieure aux ouvrages légués par l'antiquité romaine. A en croire le jésuite, l'Histoire est qualitativement supérieure à la fiction, et les ouvrages

⁴⁵ Benoît TADIE. *Op. cit.*, p.191.

⁴⁶ James JOYCE, "An Encounter". In *Dubliners* [1914]. London : Penguin, 1956, p.19.

⁴⁷ Benoît TADIE. *Op. cit.*, p.191.

⁴⁸ James JOYCE. *Op. cit.*, p. 19.

des siècles passés ont plus de prix que ceux de l'époque contemporaine. La lecture de livres antiques est, ou doit être, l'apanage des enfants bien éduqués des écoles religieuses, tandis que la littérature populaire est réservée aux classes du même nom. En quelques phrases, on voit se dessiner une hiérarchie morale, littéraire, historique et sociale. Le jésuite attribue la déchéance morale du roman populaire aux conditions de son écriture : celui qui a commis ces pages ne peut être qu'un écrivain de seconde catégorie, « some wretched scribbler that writes these things for a drink »⁴⁹. Au contraire, affirme implicitement le jésuite, les écrivains romains avaient une intention morale élevée.

Si l'on pousse cette réflexion jusqu'à ses limites, c'est toute l'écriture fictionnelle, et non plus seulement le roman d'aventures, qui est frappée d'infamie par le plaisir qu'elle engendre :

To live by a pleasure is not a high calling; it involves patronage, however veiled; it numbers the artist, however ambitious, along with dancing girls and billiard markers. The French have a romantic evasion for one employment, and call its practitioners the Daughters of Joy. The artist is of the same family, he is of the Sons of Joy, chose his trade to please himself, gains his livelihood by pleasing others, and has parted with something of the sterner dignity of man.⁵⁰

Tel est le *mea culpa* – certes probablement teinté d'ironie – auquel se livre Robert Louis Stevenson dans sa lettre à un jeune homme qui lui demandait conseil sur la carrière d'écrivain. La compromission est associée à des images féminines éveillant des échos bibliques qui s'opposent à un idéal protestant de dignité virile assidue au travail. Stevenson a lui-même commis une quinzaine de romans d'aventures ; s'il faut interpréter ce passage avec circonspection, la culpabilité qu'il professe est toutefois l'indice d'un doute lancinant qui s'attache à la légitimité morale de la littérature de genre.

Dans la filiation du roman d'aventures, le polar est donc compromis socialement et moralement dès sa naissance. Benoît Tadié énonce cette tension de la manière suivante :

Ainsi, l'idée court que le polar est un genre « non artistique » et, à l'inverse, que la littérature qui compte - celle des avant-gardes d'un jour qui se retrouve, le lendemain, consacrée par la tradition

⁴⁹ *Idem.*

⁵⁰ Robert Louis STEVENSON. "Letter to a Young Gentleman Who Proposes to Embrace the Career of Art". In *Across the Plains*. [consulté le 25 mai 2012]. Disponible sur <http://www.gutenberg.org/cache/epub/614/pg614.html>.

critique et universitaire - est « non populaire », et même qu'elle se définit par sa rupture avec la littérature populaire.⁵¹

Cette discrimination concernant la littérature populaire, et, plus spécifiquement, le roman policier, a toujours largement cours près d'un siècle après la publication de *Dubliners*. Aron Fiedler, pour réfuter cette opinion courante aussi bien en peinture qu'en littérature, parle même d'une dichotomie entre « High Art » (avec des majuscules) et « subart », un sous-art en minuscules destiné à un public sans culture et sans goût⁵². En effet, comme le constate Ian Rankin avec regret dans une interview, les jurys des prix littéraires prestigieux excluent a priori les romans policiers de leurs palmarès :

The big prizes are the Booker and the Whitbread and they are for literature. You never get a crime novel long listed for those prizes, let alone short listed.⁵³

Le roman policier est souvent désigné par le néologisme condescendant de « paralittérature », sans que l'on sache très bien s'il faut interpréter le préfixe « para » dans son sens de « ce qui est à côté, ce qui tourne autour » ou bien dans celui, plus dépréciatif encore, de « ce qui est contre ». Au mieux, la « paralittérature » est en marge de la littérature dans laquelle elle espère vainement pouvoir être incorporée ; au pire, elle est le contraire, le repoussoir de la littérature, puisque ce substantif semble englober indistinctement des genres romanesques extrêmement hétéroclites, de la science-fiction à la fantaisie en passant par le roman sentimental et le roman noir.

Tous relèvent aussi de ce que l'on appelle « la littérature de genre ». Pour une certaine tradition critique, la littérature de genre est ce qui s'oppose à la littérature. Les étiquettes de genre limitent a priori la portée du roman telle qu'elle est anticipée avant même la lecture, et l'opposent à la portée supposée universelle des œuvres « littéraires »,

⁵¹ Benoît TADIE. *Op. cit.*, p.192.

⁵² Leslie Aron FIEDLER. *Cross the Border — Close the Gap*. New York: Stein & Day, 1972. In *The Art and Populart Culture Encyclopaedia*. [consulté le 7 juin 2011]. Disponible sur <http://89.200.140.85/Popular-academic>.

⁵³ “An Interview with Ian Rankin”. *Bookslut*, April 2005. [consulté le 02 septembre 2011]. Disponible sur http://www.bookslut.com/features/2005_04_005009.php.

« classiques » ou « artistiques ». C'est en tout cas l'opinion que soutient Tzvetan Todorov dans son ouvrage fondateur *Poétique de la prose* :

Le chef-d'œuvre littéraire habituel, en un certain sens, n'entre dans aucun genre si ce n'est le sien propre; mais le chef-d'œuvre de la littérature de masse est précisément le livre qui s'inscrit le mieux dans son genre.⁵⁴

Le bon roman policier, par exemple, ne cherche pas à être « original » (le ferait-il, qu'il ne mériterait plus son nom) mais, précisément, à bien appliquer la recette⁵⁵.

Selon ce passage, le roman policier relève donc de la « littérature de masse ». Le chef-d'œuvre littéraire est unique et irréductible, mais le roman policier tient à la culture de masse, qui s'oppose structurellement à l'élitisme. L'œuvre littéraire est le produit d'une alchimie singulière, le polar celui d'une recette. La parenthèse ouverte par Todorov dans la deuxième citation mérite toute notre attention : elle affirme que si un roman policier recherchait et parvenait à accomplir l'originalité, il sortirait par là-même de la catégorie de « roman policier » pour s'élever vers la sphère littéraire. De fait, on cherchera en vain *Le nom de la rose*⁵⁶ d'Umberto Eco ou les romans d'Alain Robbe-Grillet dans la section « Roman policier » des librairies.

Dans ces conditions, on comprend mieux le léger regret exprimé par Ian Rankin lorsqu'il s'aperçut que son premier roman de la série sur l'Inspecteur Rebus avait fait le trajet inverse, qu'il avait été expulsé du domaine littéraire où le plaçaient les espoirs du jeune écrivain pour atterrir sur les étagères réservées aux romans policiers dans les librairies : « I wanted to write a *Laidlaw* or something which would be in Scottish fiction rather than the crime section »⁵⁷. *Laidlaw* est un roman de l'écrivain écossais William McIlvanney qui raconte l'enquête consécutive au meurtre d'une jeune fille retrouvée dans le parc de Kelvingrove à Glasgow par le détective éponyme⁵⁸. Cependant, comme William

⁵⁴ Tzvetan TODOROV. « Typologie du roman policier ». In *Poétique de la prose*. Paris : Seuil, 1971. Points Seuil, p. 10.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 195.

⁵⁶ Umberto ECO. *Le nom de la rose*. Paris: Librairie Générale Française, 2002.

⁵⁷ Gill PLAIN. « Rankin Revisited : an Interview with Ian Rankin ». *Scottish Studies Review* 4:1 (Spring 2003), p. 133.

⁵⁸ William McILVANNEY. *Laidlaw*. London : Coronet, 1979.

McIlvanney est plutôt connu pour ses romans *mainstream*, dont l'intrigue ne relève pas du genre policier, et que la qualité de *Laidlaw* en a rapidement fait un classique de la tradition écossaise, McIlvanney n'a jamais véritablement été considéré comme un auteur de romans policiers. Edmund O'Connor fait de son roman une critique élogieuse :

In 280 pages, McIlvanney sets out one of the most idiosyncratic detectives of modern times: melding the hard boiled, tough-talking loner detective of the American tradition (Sam Spade etc.) with the humanist European, like George Simenon's Inspector Maigret.⁵⁹

Cependant, si McIlvanney bénéficie d'une grande notoriété en Ecosse, sa renommée ne dépasse pas les frontières du Royaume-Uni. Ian Rankin, lui, rencontre un succès beaucoup plus franc en termes de ventes au Royaume-Uni et ailleurs, peut-être justement parce qu'il est classé comme auteur de polar. Ses romans sont traduits dans vingt-deux langues, et des curieux viennent du monde entier à Edimbourg confronter l'image que donne Rankin de la ville avec sa réalité.

Il s'est même développé dans la capitale écossaise une entreprise qui propose des visites touristiques intitulées « Rebus Tours » avec l'aval officiel de l'écrivain : le livre à la main, le guide emmène des touristes de tous les horizons sur les lieux décrits par les romans, faisant à chaque fois une pause pour lire un extrait à voix haute, et l'agrémenter d'anecdotes historiques et criminelles mentionnées dans les romans. La visite débute au Royal Oak, l'un des deux pubs préférés de l'inspecteur Rebus avec l'Oxford Bar. La société *Rebus Tours* propose deux ou trois itinéraires différents et fonctionne toute l'année, avec des dates plus rapprochées pendant les diverses périodes de festival à Edimbourg.⁶⁰

Même les hôtels de la ville exploitent la popularité de la série. Voici les premières lignes de la publicité sur Internet de l'hôtel du 46 Arden Street :

This bright and sunny, spacious top floor apartment has three full bedrooms and is on the south side of the city centre, on the edge of Edinburgh's World Heritage Site in the sought after

⁵⁹ Edmund O'CONNOR. "Tartan Noir: Invented Certainties in Mean Wynds". In HENDRY, Joy (ed.). *Crime Scenes Revisited: Scottish Popular Fiction – Ian Rankin, Iain M. Banks, Val McDermid...* In *Chapman Magazine* 108 (2006), p. 52.

⁶⁰ *Rebus Tours*. [consulté le 10 mars 2012]. Disponible sur <http://www.rebustours.com/>.

Marchmont [...] well known as the home of our famous fictional detective Inspector John Rebus.⁶¹

Toutefois, rencontrer un tel succès populaire n'est pas tout à fait sans inconvénient pour un écrivain ; si l'on souscrit à une certaine logique élitiste, cela peut même être mal perçu. Comme si, pour être un véritable artiste, on ne pouvait être qu'incompris. Malgré l'enthousiasme de ses lecteurs, Ian Rankin avoue parfois dans les interviews douter de son talent ou de la valeur de ses œuvres.

Il partage ce sentiment avec Jack Vettriano, autre écossais contemporain qui connaît grâce à sa peinture un succès comparable à celui de Rankin avec ses romans, et qui encourt la même indifférence de la part des critiques. D'où l'idée de leur interview croisée filmée pour la BBC2 en 2009 :

Ian Rankin: 'There's this inbred pessimism which says, you know: I'm going to get found out sooner or later, you know. People are telling me I'm good – I don't really believe that.'

Jack Vettriano: 'Yeah, well – I mean, I once spoke to a doctor about this and he said: your problem is, Jack, he said, you career is up here and you're still down there. And I don't doubt that.'⁶²

Tous deux ont la crainte d'être à tout moment dénoncés comme des imposteurs, comme si un artiste écrivant ou peignant pour le grand public ne pouvait avoir aucune prétention à produire un roman ou une toile de qualité. Ce pessimisme irréprouvable peut s'expliquer par le phénomène suivant : lorsqu'un auteur écrivant dans un genre littéraire considéré comme « mineur » rencontre un franc succès que l'université ne peut tout à fait ignorer, on considère alors fréquemment qu'il sort du genre « mineur » pour entrer dans la littérature. Ian Rankin en a bien conscience :

'There is a weird rule, a law of nature that if a crime novel is good and breaks the boundaries, suddenly it's not a crime novel anymore.'⁶³

⁶¹ *Hotels Comparison.com*. [consulté le 26 février 2012.] Disponible sur http://www.hotelscomparison.com/uk/e/edinburgh/laterooms-information-hotel-arden_street_apartment_two.php.

⁶² Katy HOMAN. "When Ian Rankin Met Jack Vettriano". In *Art Works Scotland*. Edinburgh : BBC2 Scotland, 2009. Broadcast on May 8th, 2009.

⁶³ Edmund O'CONNOR. "Ian Rankin Interviewed". In HENDRY, Joy (ed.). *Op. cit.*, p.28.

Il en va peut-être ainsi pour son roman *Black & Blue*, qui a fait l'objet d'une première étude universitaire par Gill Plain⁶⁴, étude qui l'a arraché à la masse informe du roman policier pour l'élever au statut d'œuvre littéraire. Dans un tel système de valeurs, le roman policier ne peut donc pas, en tant que tel, avoir d'ambition littéraire, mais seulement espérer se transformer en son contraire.

3. L'intérieur et l'extérieur : la double malédiction de l'écrivain de polar écossais

En outre, si cette malédiction est partagée universellement par les romans policiers de tous les pays, les polars écossais subissent un second anathème. Dans un pays encore marqué par le souvenir de son mariage forcé avec l'Angleterre, le succès fait bien souvent sortir l'écrivain du domaine écossais pour le faire entrer en Grande-Bretagne. Dans le prologue de son ouvrage intitulé *Out of History*, Cairns Craig pose ainsi le problème :

The real function of Scottish, Irish and Welsh writers is to contribute [...] towards the tradition of English literature.⁶⁵ Succeed, and you are no longer Scottish (not really Scottish)⁶⁶.

Il explique ce phénomène par une rupture dans l'histoire écossaise induite par la colonisation anglaise. Si l'on part du principe qu'une littérature nationale ne peut se construire qu'en se fondant sur une tradition littéraire antérieure et continue, la littérature écossaise ne peut exister puisque l'Ecosse a été dépossédée de son histoire et de sa culture. Le peuple écossais a alors commencé à considérer comme exemplaire la tradition littéraire anglaise plutôt que la sienne propre, apprenant à rejeter ses particularismes et son dialecte comme des traces d'un retard culturel.

⁶⁴ Gill PLAIN. *Ian Rankin's Black and Blue: A Reader's Guide*. New York : Continuum Contemporary Series, 2002.

⁶⁵ Cairns CRAIG. "Prologue: Peripheries". In *Out of History : Narrative Paradigms in Scottish and British Culture*. Edinburgh : Polygon, 1996, p.16.

⁶⁶ *Ibid.*, p.11.

Dans ce droit fil, les homologues anglais de John Rebus dans *Tooth & Nail* lui tiennent rigueur du fait qu'il a été mandaté pour les aider, et ne perdent pas une occasion de se montrer condescendants avec lui et de lui prouver la prééminence de leur peuple et des Londoniens en particulier :

Rebus was beginning to wonder if anyone in London was second-rate. He'd been introduced to the 'top' pathologist, the 'best' prosecuting counsel, the 'crack' forensic team, the 'finest' police drivers. Was it part of the city's arrogance? (*Tooth & Nail*, p.86)

Dans un tel contexte, toute œuvre d'importance produite par un écossais serait perçue comme une victoire de la civilisation anglaise. Cette vision des choses, pour caricaturale qu'elle puisse paraître, était sans doute plus vraie dans les années 1960, avant le foisonnement actuel de romanciers écossais de qualité ; et plus encore avant les années 1920, qui ont connu un mouvement de réhabilitation de la culture écossaise par la poésie appelé *Scottish Renaissance*. Cependant, il demeure toujours aujourd'hui une trace de cette marginalisation dans l'esprit des écossais eux-mêmes.

Ce ressentiment est sensible dans leurs discours, et a été exprimé avec virulence par le protagoniste de *Trainspotting*, d'Irvine Welsh⁶⁷, qui a connu un succès planétaire grâce à son adaptation cinématographique par Danny Boyle⁶⁸. Dans le roman, le protagoniste Mark Renton et ses amis sont dans un bar, et une altercation donne lieu à une réflexion rapportée au style indirect libre. Dans le film, cette réflexion est transposée en une tirade de Renton qui refuse de s'extasier devant un vaste paysage montagneux embrumé typique des Highlands, le type même de paysage qui, depuis *Waverley*, est censé inspirer un sentiment nationaliste aux Écossais :

Fuckin failures in a country of failures. It's nae good blamin it oan the English fir colonizing us. Ah don't hate the English. They're just wankers. We are colonized by wankers. We can't even pick a decent, vibrant, healthy culture to be colonized by. No. we're ruled by effete arseholes. What does that make us? The lowest of the fuckin low, the scum of the earth.⁶⁹

⁶⁷ Irvine WELSH. *Trainspotting* [1993]. London : Vintage, 2004.

⁶⁸ Danny BOYLE. *Trainspotting*. London: Channel Four Films, 1996.

⁶⁹ Irvine WELSH. *Op. cit.*, p.78.

Si l'on se fie à l'image du détritit évoquée par l'expression « the scum of the earth », et qui n'est pas sans rappeler la tirade du jésuite de Joyce dans « An Encounter »⁷⁰, les Ecossais entretiennent avec les Anglais le même rapport d'infériorité que le roman policier avec la littérature « sérieuse ». Or, il est surprenant de constater que la réalité de la colonisation est exprimée au présent par Renton (« We *are* colonised. »), comme si la blessure, que plusieurs siècles n'ont pas pu refermer, était toujours grande ouverte.

Comme l'a théorisé Cairns Craig, la colonisation a eu des retombées paradoxales parmi le peuple écossais, chez qui le dégoût de soi-même a pris le pas sur la haine de l'envahisseur. La marginalisation est double puisque les Ecossais souffrent encore aujourd'hui d'avoir été colonisés, mais ne reconnaissent pas de valeur au peuple qui les a annexés. Malgré tout, dans *Trainspotting*, cette aversion de soi est formulée par le recours à un dialecte écossais très dense, que transcrit délibérément une écriture semi-phonétique (« It's nae good blamin it oan the English fir colonizing us. ») Le film a respecté ce choix, puisque les personnages parlent un dialecte si marqué qu'il est difficile à comprendre sans sous-titres pour tout étranger à la culture écossaise. Même pour clamer leur haine de leur culture, les personnages de *Trainspotting* ne peuvent s'exprimer que dans le dialecte qu'ils rejettent. Or le roman est récent puisqu'il a été publié en 1993 ; et le film est sorti en 1996. Ils manifestent peut-être la vision exacerbée de jeunes délinquants dépendants à la cocaïne, mais leur révolte exprime pourtant bien une aversion réelle qu'ont encore aujourd'hui beaucoup d'Ecossais pour leur propre culture.

De fait, la voix écossaise ne porte pas souvent jusqu'à Londres, ou, pire, elle est tournée en dérision : c'est aussi le sentiment amer qui ressort d'un long passage de *1982, Janine*, par Alasdair Gray, où le protagoniste Jock McLeish dénigre les espoirs d'évolution sociale de sa compagne Denny :

[...] if you go on strike and demonstrate for better wages (you won't, you have no union, but if you do) then cabinet ministers drawing salaries of twenty-nine-thousand-nine-hundred-and-fifty-

⁷⁰ James JOYCE. *Op. cit.*, p. 12.

a-year (on top of interest on private investments) will appear on television to explain in brave, loud haw-haw voices that there is not enough money to help you, that your selfish greed is the thing which has reduced Britain to its present deplorable plight. And if you are asked to say something in your own defence, Denny, your voice over the wireless waves will sound stupid and funny because you don't know how to address the public. Your school did not teach you to speak or think, it taught you to sit in rows and be quiet under strong teachers or rowdy under weak ones. The people who manage you, Denny, have been taught to make brazen speeches in firm clear voices, THAT is FAR more important than geography or technology, because RHETORIC RULES, O.K.⁷¹

La voix et la rhétorique sont les véritables armes de la lutte des classes ; Denny est sous le joug d'une véritable oppression linguistique qui cristallise les lacunes de son éducation, et qui, selon les termes de David Leishmann dans sa thèse sur l'identité écossaise, « la piège dans sa servitude, en parasitant tout message qu'elle aurait souhaité passer par des médias irrémédiablement hostiles à sa classe sociale »⁷². Tandis que l'homme politique « apparaît » à l'écran pour prendre parole avec une grande facilité, Denny ne pourra intervenir que si on le lui demande éventuellement (« if you are asked to say something in your own defence ») ; et ce qu'on lui demande c'est de se défendre, ce qui suppose une culpabilité. Sa voix malhabile sera aussitôt ridiculisée par la comparaison avec la voix claire, forte et éloquente de l'homme politique. L'onomatopée « haw-haw voices » évoque le rire condescendant d'un aristocrate qui méprise la classe et la nation de Denny en se protégeant derrière un appareillage rhétorique bien affûté (« brazen speeches in firm, clear voices »). D'ailleurs, le narrateur de *1982, Janine* évoque longuement son ancien professeur d'école élémentaire qui sanctionnait tout régionalisme langagier de plusieurs coups de *Lochgelly*, lourde ceinture en cuir conçue pour la punition dans les écoles écossaises⁷³.

Aujourd'hui encore, les Ecossais ont donc à souffrir de l'incompréhension et des quolibets des Anglais à l'égard de leur accent. Cela est manifeste également chez Ian Rankin : dès qu'il arrive à Londres dans *Tooth & Nail*, son protagoniste est confronté à

⁷¹ Alasdair GRAY. *1982, Janine*. Edinburgh : Canongate, 1984, p.215.

⁷² David LEISHMAN. *Nouvelles figures de l'identité écossaise : représentations de la scotticité dans les œuvres de fiction, 1979-1999*. Thèse de Doctorat sous la direction de Keith Dixon. Université de Grenoble III, 2005..p. 103.

⁷³ Alasdair GRAY. *Op. cit.*, p.83-84.

ces problèmes linguistiques. A peine a-t-il prononcé une phrase pour répondre à l'accueil de ses collègues, qu'il se fait autour de lui un silence pesant :

There was a pause, then Laine smiled but said nothing. The truth hit Rebus like lightning splitting a tree: they couldn't understand him! They were standing there smiling at him, but they couldn't understand his accent. (*Tooth & Nail*, p.20)

A ce sujet, il est frappant de noter que lorsqu'un Écossais est interrogé sur une chaîne publique de télévision britannique aujourd'hui, son discours est bien souvent sous-titré, que la densité de son accent le nécessite ou non.

De telles considérations remettent en perspective les difficultés que peut éprouver un auteur de roman policier qui a le tort supplémentaire d'être né écossais. Car il n'échappe pas à la règle qui veut que tout écrivain écossais rencontrant un certain succès soit extrait de son milieu d'origine par l'imaginaire des lecteurs étrangers pour être rattaché à une culture « britannique » plus englobante ou même, par un glissement erroné, à la culture anglaise, tout comme, d'après Todorov, un roman policier qui ferait preuve d'originalité échapperait aux règles du genre policier pour rejoindre la littérature⁷⁴. Combien parmi les lecteurs de Rankin de par le monde ignorent qu'il est écossais, et ce malgré l'ancrage si précis de ses romans à Edimbourg ? Cela est aussi dû à l'évolution de l'écriture de l'auteur puisque, victime de son succès, l'écrivain a choisi de réduire au fil des romans la présence d'expressions dialectales écossaises pour être compris universellement et faciliter la tâche des traducteurs. Chez Rankin, l'impression écrite anglicisée ne cherche pas à imiter l'oralité, elle arase les différences entre les prononciations anglaise et écossaise. Lui aussi perçoit l'expression dialectale écossaise comme restrictive, et, contrairement à un James Kelman qui fait dans ses romans un usage extensif et militant de l'écriture semi-phonétique, il a opté pour un anglais vernaculaire quasiment débarrassé de tout idiotisme dialectal.

⁷⁴ Tzvetan TODOROV. *Op. cit.*, p. 195.

2) LE RÉSEAU ÉCOSSAIS D'INTERACTIONS LITTÉRAIRES ET ARTISTIQUES

Ce serait cependant une erreur de croire que, sur la foi de ces préjugés, Rankin soit tenté de renier ses origines et son statut d'auteur de roman policier pour espérer être admis dans des cercles « littéraires », ou au contraire de se complaire dans la facilité en écrivant de mauvais romans pour se payer à boire, comme le disait le jésuite de Joyce⁷⁵, et ainsi de s'aliéner la littérature dite « sérieuse ». En fait, une étude de ses relations avec les autres écrivains, et de la reconnaissance de son œuvre, nous permettra de dessiner une image beaucoup plus ambitieuse, qui révèle des liens transversaux et des convergences entre les pôles apparemment opposés du polar et de la littérature de qualité.

1. Festivals littéraires et ouvrages collectifs

Benoît Tadié rappelle dans son ouvrage sur le polar américain que « les poètes de Greenwich Village et les auteurs de fiction pulp se fréquentaient dans les bars de New York des années 1920 et 1930, aussi fauchés les uns que les autres »⁷⁶. Existe-t-il une communauté de vie semblable parmi les écrivains de l'Écosse contemporaine ? La concentration spatiale favorise de tels liens sociaux ; or l'Écosse est un petit pays et Edimbourg semble une capitale en miniature, comme le fait fréquemment remarquer Ian Rankin dans ses romans.

Dans le premier roman de la série consacré aux aventures de l'inspecteur Rebus, l'auteur retranscrit la carte postale typique qu'un touriste pourrait envoyer d'Edimbourg : « It's a very small city, almost a town really. You could fit it inside New York and never notice it. » (*Knots & Crosses*, p.135). Dans un autre roman, un personnage agacé s'écrie :

⁷⁵ James JOYCE. *Op. cit.*, p. 19.

⁷⁶ Benoît TADIE. *Op. cit.*, p.195.

« That's the trouble with this place [...]. It's too bloody small! Capital city? Capital village, more like. » (*Resurrection Men*, p.137). Edimbourg n'est pas une mégalopole où l'on peut se perdre dans la masse anonyme. Au contraire, elle a les dimensions, mais aussi et surtout la mentalité d'un village ; c'est-à-dire que tout le monde connaît tout le monde, et que la vie privée prend parfois une dimension publique. Ce qui est vrai dans les romans de Rankin l'est aussi dans la réalité extradiégétique : Edimbourg couvre à peine 260 km² pour 480 000 habitants, contre 321 km² et environ 3 000 000 habitants pour Londres, à l'exclusion de leurs banlieues respectives. En outre, même si dans le ressenti des Ecossais la distance qui sépare Glasgow d'Edimbourg est immense – peut-être en partie parce que les deux villes ouvrent sur des mers différentes –, on peut passer de l'une à l'autre en à peine trois quarts d'heure de train ou de voiture. La densité de la population et le rejet du modèle anglais court-circuitent souvent les différences de genre entre les écrivains.

D'après Ian Rankin,

Edinburgh [...] can contain multitudes. There is room both for the city of *Trainspotting's* Begbie and the city of Alexander McCall Smith's *Sunday Philosopher's Club*. There are also multiple crime writers at work today, their collective body-count outnumbering by far the body-count of the real city. Edinburgh doesn't seem to mind.⁷⁷

Dans un espace aussi ramassé, il n'est pas surprenant que la plupart des figures jouissant de quelque notoriété se connaissent et se fréquentent mutuellement. Ainsi, la principale maison d'édition écossaise, Canongate, publie des écrivains contemporains aussi variés qu'Alasdair Gray, Margaret Atwood, Alexander McCall Smith, Matt Haig et Muriel Spark. Les éditions Polygon, nées à Edimbourg, publient Ian Rankin, Irvine Welsh, Archie Hind, James Kelman, ainsi que des recueils collectifs pour l'association *One City Trust* et de nombreux ouvrages critiques et universitaires. Les écrivains écossais ont d'ailleurs la particularité d'être très accessibles, même pour leurs lecteurs anonymes, et à plus forte raison pour leurs collègues ou pour les autres artistes. Les liens se créent

⁷⁷ Ian RANKIN. *Rebus's Scotland: A Personal Journey*. London : Orion, 2005, p.92.

d'autant plus facilement qu'Edimbourg héberge et organise tous les ans de nombreux festivals.⁷⁸

En effet, *l'International Book Festival* d'Edimbourg, qui s'enorgueillit d'être parmi les plus grandes fêtes du livre au monde, privilégie les auteurs écossais dans la programmation des conférences. Le festival célèbre sans discrimination aussi bien les auteurs avant-gardistes comme James Kelman que les auteurs écrivant pour le grand public comme Ian Rankin. Lors de l'édition d'août 2009 du festival, malgré la participation de dizaines d'autres écrivains venus de tous les horizons, Rankin a donné une demi-douzaine de conférences et de lectures, dont les réservations étaient complètes avec plusieurs semaines d'avances. Lors de l'édition 2010, l'administration du festival a programmé cinq autres interventions de Rankin. Ainsi, le 17 août, il discutait avec Reggie Nadelson, auteur de polar new-yorkaise qui, comme lui, avait créé son personnage de détective dans les années 1990. Le 19 août, il présentait *The Complaints*⁷⁹, son premier roman après Rebus. Voici l'encart publié dans le programme du festival :

18:30 THE EXPERIAN EVENT IAN RANKIN THE LEGENDARY CRIME WRITER IS LOVING LIFE AFTER REBUS

RBS MAIN THEATRE, £10 [£8]

He's the UK's number one bestselling crime author and a perennial favourite of audiences at the Book Festival: this year, as Ian Rankin celebrates his 50th birthday, he is very much at the top of his game. We welcome the Diamond Dagger-winning author back to discuss his police procedural thriller *The Complaints* and to explain why, with or without Inspector Rebus, Edinburgh offers the perfect backdrop for his stories.⁸⁰

A la lecture de ce paragraphe, l'ampleur de la reconnaissance de son œuvre ne fait aucun doute. Il est classé premier auteur de roman policier britannique, devant de talentueux écrivains comme Ruth Rendell, Denise Mina ou Val McDermid. La conférence

⁷⁸ Ainsi, l'auteur de ces lignes patientait lors d'une séance d'autographes d'Ian Rankin au Festival du livre d'Edimbourg de 2009 quand un musicien du groupe écossais *Deacon Blue*, fréquemment mentionné dans les romans d'Ian Rankin comme l'un des préférés de l'inspecteur Rebus, a engagé la conversation et lui a demandé de présenter ses salutations amicales à Ian Rankin, qu'il connaissait bien et voyait trop occupé à signer des autographes pour souhaiter le déranger. Quand ce fut mon tour de présenter un livre à signer à Ian Rankin, celui-ci me demanda qui d'autre j'avais vu au festival, et, à la mention de William McIlvanney et A. L. Kennedy, il eut pour eux quelques mots d'admiration et d'affection.

⁷⁹ Ian RANKIN. *The Complaints*. London: Orion Paperback, 2009.

⁸⁰ "The World, in Words". *Edinburgh International Book Festival*. [consulté le 15 mai 2011]. Disponible sur http://www.edbookfest.co.uk/uploads/programme_pdfs/2010_programme.pdf.

du 19 août, complète, a été reconduite le 23. Le 30 août, Ian Rankin était programmé dans une conférence intitulée « Literary Pioneers » pour discuter des œuvres de deux auteurs avant-gardistes, Harold Pinter et Antonia Fraser ; la réclame du festival soulignait l'amitié qui unit les trois écrivains⁸¹. Des liens personnels existent bel et bien entre les auteurs d'avant-garde et les écrivains « grand public », et l'administration du festival n'hésite pas à convoquer l'auteur de polars pour discuter de l'œuvre d'un dramaturge majeur ayant une portée comparable à celle de Samuel Beckett.

Le 20 août de cette même année, Ian Rankin remettait les récompenses du *James Tate Black Memorial Prize*, qui, selon la brochure du Festival, furent par le passé décernées à des auteurs comme « D.H. Lawrence, Graham Greene, E. M. Forster and Antonia Fraser »⁸². Le *James Tate* est l'un des plus importants prix littéraires britanniques, et il est intéressant de noter que, outre ces auteurs très « littéraires », il a récompensé John LeCarré, connu pour ses romans d'espionnage, et J. G. Ballard, écrivain de science-fiction. Le *James Tate Black Memorial Prize* est d'ailleurs un prix écossais décerné par l'Université d'Édimbourg : tout conduit à penser que l'Écosse, et Édimbourg en particulier, favorisent le mélange des genres et les contacts personnels entre artistes d'obédiences diverses.

Les ouvrages collectifs commandés par l'association *One City Trust*, qui promeut l'intégration sociale à Édimbourg, en sont un excellent exemple. Ce sont des recueils de nouvelles situées exclusivement à Édimbourg. Le premier a été coordonné par Joanne K. Rowling, la très célèbre créatrice de Harry Potter⁸³, et le second par Irvine Welsh, de renommée internationale depuis la publication de *Trainspotting*⁸⁴ et son adaptation pour le cinéma⁸⁵. Une nouvelle d'Ian Rankin figure dans chacun des deux recueils. Le premier

⁸¹ Ian Rankin est qualifié de « long-standing friend of both Pinter and Fraser ». *Idem*.

⁸² *Idem*.

⁸³ Joanne K. ROWLING. *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. London: Bloomsbury, 2001.

⁸⁴ Irvine WELSH. *Trainspotting*. *Op. cit.*

⁸⁵ Danny BOYLE. *Op. cit.*

opus, intitulé *One City*⁸⁶, rassemble J. K. Rowling, Ian Rankin, Irvine Welsh et Alexander McCall Smith : tous sont des auteurs à succès qui habitent à Edimbourg où ils situent les intrigues de leurs romans, et tous, à l'exception de Rowling, sont écossais. La ville d'Edimbourg est d'ailleurs le thème fédérateur des nouvelles. Le deuxième opus s'ouvre à des contributions extérieures, et le thème imposé est recentré sur les intrigues policières. Il est intitulé *Crimespotting*⁸⁷ en hommage à Welsh qui écrit la préface. Il est cependant à noter que Rankin rendait hommage à l'œuvre de son collègue en y faisant référence dans ses romans bien avant cette collaboration : dans *Let It Bleed*, l'inspecteur Rebus découvre chez un kidnappeur présumé un exemplaire de *Trainspotting* (*Let It Bleed*, p. 31).

Outre Ian Rankin, on retrouve dans le volume *Crimespotting* plusieurs auteurs de romans policiers écossais (Lin Anderson, Christopher Brookmyre, Denise Mina), plusieurs autres écrivains écossais non spécialisés dans la fiction policière, dont deux romancières (Isla Dewar et A. L. Kennedy) et deux poètes (John Burnside et James Robertson), ainsi qu'une Anglaise et une Canadienne aux œuvres extrêmement diverses et abondamment récompensées par le *Whitbread* ou le *Booker Prize* (Kate Atkinson et Margaret Atwood). Les deux ouvrages ont été publiés par la maison Polygon, déjà évoquée.

Les magazines littéraires écossais contribuent également à renforcer ce sentiment d'une communauté. Ainsi, *Chapman Magazine*, un magazine littéraire publié à Edimbourg, a consacré son numéro 108 au roman policier avec une photo d'Ian Rankin en couverture⁸⁸. A la suite du dossier sur le roman policier, on trouve dans le désordre des nouvelles de six écrivains différents, de la poésie contemporaine de six poètes écossais dont un qui écrit en dialecte, et une analyse des romans de science-fiction d'Iain M. Banks. Cette communauté de lieu donne une cohésion à des textes très hétérogènes.

⁸⁶ Joanne K. ROWLING. (ed.). *One City*. Edinburgh: Polygon, 2005.

⁸⁷ Irvine WELSH (ed.). *Crimespotting*. Edinburgh : Polygon, 2009.

⁸⁸ Joy HENDRY (ed.). *Op. cit.*

Ces associations encouragent l'intertextualité dans les œuvres de fiction ; ainsi, l'on retrouve fréquemment des poèmes en exergue de romans ou de parties de romans de Rankin. Dans ce cas, l'écrivain affiche une préférence marquée pour la poésie d'origine écossaise traitant de thèmes nationaux. Dans le chapitre d'ouverture de *Black & Blue*, il cite ainsi un poème de Sydney Goodsir Smith intitulé « Empty Capital », qui donne une vision envoûtante de la ville d'Edimbourg :

Weary with centuries
This empty capital snorts like a great beast
Caged in its sleep, dreaming of freedom
But with nae belief...
Sydney Goodsir Smith, 'Kynd Kittock's Land' (Rankin, *Black and Blue* p.1)

Il ne dédaigne d'ailleurs pas non plus la critique littéraire, puisque dans le même ouvrage il emprunte un aphorisme humoristique de Tom Nairn, critique renommé, sous la forme d'un petit poème intitulé « North of Hell » :

Scotland will be reborn the day
the last minister is strangled with
the last copy of the Sunday Post.
Tom Nairn (*Black and Blue* p. 398)

2. Expériences transgénériques

Quant à *Chapman Magazine*, non seulement il associe des genres littéraires apparemment aux antipodes les uns des autres, mais il admet aussi d'autres genres artistiques. Ainsi, on trouve dans le même numéro plusieurs pages de reproductions de tableaux à l'huile et à l'acrylique de Don McNeil représentant des paysages de Loch Fyne, où vit et travaille l'artiste. Le magazine offre d'ailleurs aussi sa place à la photographie puisque chaque article concernant un auteur de romans policiers est accompagné d'un portrait de l'écrivain.

Cette collaboration avec l'art photographique a été poussée beaucoup plus loin dans l'ouvrage de Rankin intitulé *Rebus's Scotland: A Personal Journey*⁸⁹, qui est un recueil de récits personnels de l'auteur et d'analyses concernant la série des « Inspecteur Rebus » ; les textes sont régulièrement intercalés de pages de papier glacé arborant des photos d'art de Tricia Malley et Ross Gillespie. Celles-ci représentent les lieux et les gens que John Rebus est censé fréquenter ; la plupart ont donc été prises à Edimbourg. A titre d'exemple, on y trouve une vue d'une cellule du commissariat de St Leonard, l'entrée d'une maison d'Arden Street, où habite l'inspecteur, les clients de l'Oxford Bar, un portrait de l'homme qui a inspiré le personnage du médecin légiste Gates, ou encore une vue du *Barrowland Ballroom* à Glasgow où l'authentique meurtrier « Bible John », repris comme personnage dans *Black & Blue*, allait chercher ses victimes. Certaines photographies sont accompagnées de citations tirées des romans de Rankin, d'autres de la simple mention du lieu où elles ont été prises, d'autres encore, sans titre, donnent simplement à ressentir l'ambiance d'un lieu écossais. Beaucoup sont délibérément floues, et toutes sont en noir et blanc ; si l'on devait décrire l'atmosphère qui s'en dégage, on pourrait penser au mot *noir* tel qu'il est employé en anglais pour qualifier les romans policiers.

Les autres exemples de la proximité de Rankin avec des artistes d'autres obédiences abondent : ainsi, on a vu qu'Ian Rankin a été interviewé conjointement avec le peintre populaire Jack Vettriano pour la télévision : tous deux y comparent leur enfance modeste dans le comté de Fife et leurs débuts dans le monde artistique, et discutent des idées qu'ils partagent au sujet de la vie, de l'art et de leur pays⁹⁰.

Mais la relation des deux artistes est antérieure à cet épisode ; en effet, Rankin explique dans la préface de *Resurrection Men* qu'il avait téléphoné à Vettriano lors de la préparation de son roman pour lui demander la permission d'utiliser un tableau de lui

⁸⁹ Ian RANKIN. *Rebus's Scotland: A Personal Journey*. *Op. cit.*

⁹⁰ Katy HOMAN. *Op. cit.*

comme indice dans son intrigue (*Resurrection Men*, p.XI) : il s'agit d'un autoportrait fictif de Vettriano vu dans un miroir, avec un nu en arrière-plan. La police découvre qu'il a disparu du domicile d'un marchand d'art assassiné (*Resurrection Men*, p.110). A cette occasion, Hynds, le partenaire de Siobhan Clarke pour cette enquête, prend un cours d'art contemporain écossais ; c'est l'occasion pour les personnages de mentionner les *Scottish Colourists* Cadell, Peploe, Hunter et Fergusson, et de débattre des expérimentations artistiques de Tracy Emin (« whassername with her unmade bed ») au sud de la frontière écossaise (*Resurrection Men*, p.108).

Mais l'affinité de Rankin avec les arts graphiques est loin de se limiter à de simples références, puisqu'il a coproduit en 2009, avec le dessinateur italien Werther Dell'Edera, une bande dessinée pour adultes intitulée *Dark Entries*⁹¹. Le scénario de cette bande dessinée s'appuie d'ailleurs sur les récents développements du « huitième art », la télévision, bien que sur un mode de défi : le détective John Constatine, spécialiste de la magie noire et de l'occulte, précédemment animé par plusieurs autres scénaristes, est appelé sur le plateau d'une émission de télé-réalité intitulée « Haunted Mansion » où un candidat a mystérieusement trouvé la mort. Sur le site officiel de l'écrivain, l'intrigue est résumée comme « a classic locked-room mystery »⁹², ce qui permet de concilier trois modes de représentation hétérogènes (le récit, le dessin et la télévision) grâce aux codes traditionnels du polar. Le polar est un grand principe fédérateur des arts puisqu'il peut s'appliquer aussi bien au cinéma qu'aux arts graphiques ou au roman.

La musique n'est pas moins présente au sein de ces œuvres, comme le prouve Rankin en se décrivant dans une interview comme « a frustrated rock star », ajoutant même : « and let's face it, most male crime writers are »⁹³. Cette analogie ou cette filiation mériterait

⁹¹ Ian RANKIN, Werther DELL'EDERA. *Dark Entries*. New York: Vertigo, 2009..

⁹² Ian RANKIN. *Ian Rankin's Official Website*. [consulté le 20 juin 2010]. Disponible sur <http://www.ianrankin.net/>.

⁹³ «An Interview with Ian Rankin». *Bookslut*, April 2005. *Op. cit.*

d'être étudiée plus en détail : quelles sont les affinités entre la musique rock et l'écriture de romans policiers, et comment passe-t-on de l'une à l'autre ? Ian Rankin ne développe pas son analyse, mais rappelle qu'il a appartenu pendant six mois à un groupe punk éphémère, *The Dancing Pigs*, qu'il décrit avec un humour quelque peu moqueur comme « the second-best punk band in Fife », précisant aussitôt qu'il n'y avait à l'époque que deux groupes de musique punk dans le comté de Fife⁹⁴. Rankin, qui parle beaucoup de musique dans ses romans, décide d'ailleurs dans *Black & Blue* de faire des *Dancing Pigs* un groupe connaissant un succès international comparable à celui de *U2*, et qui donne à Aberdeen un concert gigantesque en faveur de *Greenpeace*.

Rankin mentionne dans ses romans de nombreux autres groupes de musique pop ou rock bien réels et plus connus que le sien ; le lecteur pourra relever au fil des pages les noms de *REM*, *Deacon Blue*, *Arab Strap*, *Eddie Harris*, *Deep Purple*, *Leonard Cohen*, *Nazareth*, *The Blue Nile*, *The Rolling Stones*, *John Martyn*, *The Stooges*, *Alex Harvey*, *The Cocteau Twins*, *Jack Bruce* et bien d'autres encore. Plus de la moitié des interprètes et des groupes favoris de l'Inspecteur Rebus sont d'origine écossaise, la plupart contemporains mais fondés dans les années 1960, 1970 ou 1980. Ce dernier trait chronologique est une concession au réalisme romanesque puisque l'Inspecteur vit en temps réel et qu'il atteint soixante ans, l'âge de la retraite, dans *Exit Music* en 2007 : il serait donc né en 1947. Par ailleurs, le personnage plus jeune de Siobhan Clarke initie parfois son supérieur hiérarchique à la musique de groupes plus récents tels que *Mogwai*, formé en 1995 à Glasgow.

Les goûts musicaux de Rankin se retrouvent également dans le choix de ses titres de romans. Nombreux, en effets, sont les romans qu'il a choisi de nommer d'après des titres d'albums ou de morceaux de groupes pop/ rock. Ainsi, *Let It Bleed*, *Black and Blue* et *Beggars Banquet* sont des albums des *Rolling Stones*, et *Tooth and Nail* un album du groupe de

⁹⁴ *Idem*.

heavy metal Dokken. *The Hanging Garden* est un titre du groupe rock *The Cure*, et *Dead Souls* le titre d'une chanson de *Joy Division*. *Hide and Seek* s'inspire d'un morceau d'Imogen Heap, tandis que *Resurrection Men* renvoie à une chanson de Thea Gilmore. *Knots and Crosses* est le nom d'un groupe formé en 1986 autour de la chanteuse Carol Noonan, alors qu'*Exit Music* est une chanson de *Radiohead*. Ian Rankin a confirmé dans une interview qu'il achète les CDs de musique par dizaines :

I just got Sonny Rollins and Coleman Hawkins CDs today. I have buckets of stuff. I just got the four-CD box set of Rod Stewart and the Faces. The first thing I have to do when I get home is chuck my suitcase upstairs and hide all my stuff from my wife. It depresses her how much I bring home.⁹⁵

Tout indique que son rapport à la musique est plus de l'ordre de la compulsion que de l'ordre du simple divertissement, ce qui explique la pléthore de noms de groupes et d'albums dans ses romans. Rankin explique d'ailleurs que toutes ces références ne sont pas sans conséquences dans sa vie réelle ; au contraire, elles sont souvent à l'origine d'échanges avec les musiciens, qui débouchent parfois sur une véritable amitié, notamment avec certains musiciens écossais :

I like putting music in the books for all kinds of reasons but one of the nice spin-offs is that musicians get back to you. The drummer from *Hankwind* wrote to say how much they liked my writing about them in the books. Two members from *REM* invited me out to dinner because of a mention in the books.⁹⁶

Sa culture musicale et sa familiarité avec les artistes sont devenues si notoires que la presse fait maintenant appel à son jugement en matière de musique pop/rock. Le quotidien *The Guardian* a récemment publié sur Internet un classement intitulé « Ian Rankin's Edinburgh Playlist » qui répertorie dix chansons sélectionnées par l'écrivain, avec des liens vers les clips vidéo correspondants⁹⁷. La plupart des chansons relèvent des genres pop ou rock, et tous les artistes sont originaires d'Édimbourg sauf un : Iggy Pop. Rankin justifie ce dernier choix en expliquant qu'à présent, sa chanson « *Lust for Life* »

⁹⁵ *Idem*.

⁹⁶ *Idem*.

⁹⁷ "Ian Rankin's Edinburgh Playlist". In *The Guardian*, 11 October 2011. [consulté le 25 octobre 2011]. Disponible sur <http://www.guardian.co.uk/travel/2011/oct/11/ian-rankin-s-edinburgh-playlist?INTCMP=SRCH>.

évoque pour tout un chacun la scène d'ouverture du film *Trainspotting*⁹⁸. Une autre chanson n'entre pas dans la catégorie pop/ rock, mais relève de très près de la tradition écossaise : il s'agit d'une interprétation par Eddi Reader d'une chanson traditionnelle de Robert Burns, « Ae Fond Kiss ».

Toutefois, l'autorité dont jouit Rankin en matière musicale et sa préférence pour les compositeurs écossais ne se manifestent pas uniquement à travers ce genre de sélection. Elles débouchent également sur des créations originales. En témoignent, sa rencontre et sa collaboration avec Jackie Leven, compositeur, guitariste et chanteur folk écossais qu'il mentionne dans ses romans. Le musicien, lecteur assidu des romans de Rankin, avait repéré un passage où l'Inspecteur Rebus écoute sa musique tard le soir ; il a contacté le romancier, et leur collaboration a débouché sur un spectacle commun mêlant texte et récitation que les deux artistes ont présenté en 2004 à un festival de musique de Glasgow, puis à l'*International Fringe Festival* d'Edimbourg. Ce festival a lieu au même moment mais le dépasse en importance puisqu'il rassemble tous les arts de la scène –musique, chant, danse, théâtre et toutes sortes de représentations expérimentales inclassables.

Plusieurs autres représentations du spectacle de Leven et Rankin ont eu lieu en 2005, et ont conduit à l'enregistrement en studio d'une œuvre commune qui transcende la frontière entre écriture et musique. Celle-ci se présente sous la forme d'un CD audio rassemblant un récit de Rankin réparti en fragments de dix minutes entrecoupés d'interludes musicaux et de chansons complètes interprétées par Leven. Les textes choisis par Rankin ne relèvent pas spécifiquement du polar, mais témoignent des prédilections habituelles du romancier, puisqu'ils racontent un enterrement, décrivent la vie d'une famille du comté de Fife d'où viennent les deux artistes, ou évoquent la vie intérieure tourmentée de l'Inspecteur Rebus. Le CD devait d'abord être intitulé *A Meeting of*

⁹⁸ BOYLE, Danny. *Op. cit.*

Remarkable Men, mais le titre finalement retenu fut *Jackie Leven Said*⁹⁹. Ce genre de création mixte tient de la pratique expérimentale et avant-gardiste, et prouve qu'il n'y a pas d'incompatibilité entre littérature « grand public » et ambition artistique. Il y a à Edimbourg, particulièrement au mois d'août pendant le *Fringe Festival*, un bouillonnement artistique qui abolit les frontières entre les genres.

3. Clins d'œil et intertextualité

- **Erudition et classiques du patrimoine littéraire mondial**

L'Inspecteur Rebus fréquente assidûment les bibliothèques et s'adresse fréquemment à des bibliothécaires, des professeurs de l'université ou des représentants de l'intelligentsia écossaise pour l'aider à élucider l'affaire en cours. Dans *Hide & Seek* par exemple, il consulte un étudiant nommé Charlie au sujet de rituels sataniques ; dans *Exit Music* il sollicite l'aide de Scarlet Colvell, Docteur de l'Université d'Edimbourg en poésie russe ; dans *The Falls* il s'adresse à Jean Burchill, conservatrice du *Museum of Scotland*, ainsi qu'à Donald Devlin, professeur de médecine légale à l'Université ; dans *Black & Blue*, il retrouve le légendaire tueur Bible John grâce à l'appui d'un bibliothécaire. Dans *Strip Jack*, il enquête sur le vol d'éditions originales inestimables, interrogeant libraires et collectionneurs.

On ne saurait dès lors s'étonner que les références intertextuelles ou des allusions à des chefs-d'œuvre reconnus du patrimoine littéraire international soient nombreuses dans les textes d'Ian Rankin. Ainsi, le protagoniste est capable d'identifier Christopher Murray Grieve comme étant le nom réel du poète écossais connu sous le nom de plume Hugh MacDiarmid (*Set in Darkness*, p.52). Rhona, l'ex-femme de Rebus, lit George Eliot et essaye d'y initier leur fille Samantha dans *Knots & Crosses* (*Knots & Crosses*, p.103). Le dénouement du roman aura d'ailleurs lieu dans la Bibliothèque Nationale écossaise à Edimbourg, où le

⁹⁹ Jackie LEVEN, Ian RANKIN. *Jackie Leven Said*. Koch Entertainment, 2005.

tueur se cache sous l'identité d'un bibliothécaire de la section jeunesse, dans laquelle il repère ses futures victimes. Il dissimule même une arme à feu dans une édition de luxe de *Crime et Châtiment* aux pages découpées pour former une cavité (*Knots & Crosses*, p.216).

Les références littéraires abondent également dans *Hide & Seek*, où l'inspecteur examine la bibliothèque de presque chacune des personnes auxquelles il rend visite au cours de son enquête. Dans celle de James Carew, un agent immobilier, il remarque la présence de « Books by Genet and Alexander Trocchi, copies of Forster's *Maurice* and even *Last Exit to Brooklyn*. Poems by Walt Whitman, the text of *Torchlight Trilogy*.¹⁰⁰ » (*Hide & Seek*, p.184). Dans *Strip Jack*, il est amené à manipuler des éditions originales de John Knox, Sir Walter Scott, Swedenborg, Laurence Sterne, Montaigne, Voltaire, Robert Burns, Muriel Spark, Salman Rushdie et George Orwell (*Strip Jack*, pp.14, 61, 194). Son propre appartement est envahi par les livres : « they managed to crawl across the floor, getting under his feet, so that he used them like stepping-stones into the hallway and the bedroom » (*Hide & Seek*, p.59). Ainsi, l'Inspecteur Rebus ne peut traverser l'espace où il vit sans prendre appui sur des classiques de la littérature – Rankin précise quelques lignes plus loin qu'il s'agit entre autres d'œuvres de « Chekhov, Heller, Rimbaud and Kerouac » (*Hide & Seek*, p.59). En une occasion, on voit Rebus lire *Docteur Jivago* (*Hide & Seek*, p.3) ; ailleurs, il cite John Keats (*Hide & Seek*, p.147). L'écrivain reconnaît même que, dans ces deux premiers romans, la vraisemblance est mise à mal par l'érudition excessive d'un protagoniste qui a pour tout pedigree son passé de policier et d'officier des commandos sans diplôme universitaire :

Rebus himself is too well-read, quoting from Shakespeare and passionate about Dostoevsky. He thinks like the student/novelist who created him, rather than as a real cop. The sky is described as being 'dark as a Wagnerian opera', while the phrase 'the manumission of dreams' sent me (in 2005) to a dictionary. (*Knots & Crosses*, p.X)

¹⁰⁰ Ce dernier titre est apocryphe. Il semble résulter d'une combinaison entre le poème « The Torch » de Walt Whitman et la pièce de Harvey Fierstein *Torch Song Trilogy*.

Walt WHITMAN. « The Torch ». In *Leaves of Grass* [1855]. London : Penguin (coll. "Penguin Classics"), 2005.

Harvey FIERSTEIN. *Torch Song Trilogy*. New York: Villard, 1979.

A ce stade, l'érudition était presque un alibi pour un jeune écrivain soucieux de faire ses preuves, mais qui, au cours de sa carrière, simplifiera l'expression et oubliera même le sens de certains des mots qu'il avait employés dans son premier roman. Malgré cela, les fondations de la série reposent entre autres sur une bonne connaissance de Shakespeare et de Dostoïevski, dont l'influence deviendra plus discrète au fil des romans mais demeurera bien présente, affleurant de temps en temps.

Dans *Exit Music* par exemple, le dernier roman de la série, Siobhan Clarke et John Rebus enquêtent sur la mort d'un poète russe imaginaire nommé Alexander Todorov ; la lecture de sa dernière œuvre par Siobhan est l'occasion pour Rankin d'incorporer un poème entier prétendument traduit du russe dans son roman, ainsi que des titres d'autres poèmes fictifs. Mais le détour par cet écrivain imaginaire ramène la diégèse vers un écrivain réel, puisque certains des titres des poèmes écrits par Todorov évoquent des personnages de Dostoïevski ou bien des lieux qu'il fréquentait. Un poème intitulé « Raskolnikov », d'après le protagoniste de *Crime et Châtiment*¹⁰¹, fournit notamment l'occasion d'une discussion entre Clarke et Rebus sur l'importance de ce roman dans le patrimoine littéraire. Ce dernier se vante de le connaître parfaitement, et l'interprète comme « a novel about guilt » (*Exit Music*, p.63), c'est-à-dire comme une œuvre qui le touche personnellement de très près puisque la culpabilité est l'un des moteurs de sa personnalité, et, de façon plus générale, l'un des traits majeurs de l'identité écossaise puritaine. Rankin extrait donc de la tradition littéraire mondiale ce qui, selon lui, entre le mieux en résonance avec le *Zeitgeist* écossais.

On ne saurait en conséquence s'étonner de constater que, dans toute l'œuvre de Shakespeare, il affectionne particulièrement *MacBeth*¹⁰², une pièce où la culpabilité constitue un thème obsessionnel. Sans doute est-ce la raison pour laquelle un employé de

¹⁰¹ Fedor DOSTOIEVSKI. *Crime et Châtiment* [1866]. Paris: Le Livre de Poche, 2008. Classiques Poche.

¹⁰² William SHAKESPEARE. *MacBeth*. New York: Simon & Schuster, 2003. Folger Edition.

la voirie municipale, dans *Hide & Seek*, porte le nom de MacBeth. Par ailleurs, Rankin a publié dans le journal *The Times*¹⁰³ une réécriture de *MacBeth* sous la forme d'une nouvelle policière où deux inspecteurs discutent, tout en surveillant la maison d'un assassin en cavale, de l'hypothèse selon laquelle Macbeth serait innocent de l'assassinat du roi Duncan et aurait été victime d'une machination de son fils Malcolm. Rankin opère de cette manière une conjonction entre la littérature policière et les grands classiques de la littérature britannique. Si Shakespeare était populaire à son époque, le temps écoulé et l'évolution de la langue l'ont rendu plus difficile d'accès ; la nouvelle de Rankin ravive chez ses lecteurs un émerveillement passé.

C'est d'ailleurs ce que semble laisser entendre une curieuse remarque de la voix narrative à l'occasion d'une visite de Rebus chez un vieil homme aveugle dans *Hide & Seek* :

The books in the bookcase were revealed as by and large works of popular fiction: Dickens, Hardy, Trollope. Rebus wondered if Trollope *was* still popular. (*Hide & Seek*, p.157)

Les trois écrivains nommés étaient effectivement très populaires à leur époque, au XIX^e siècle ; s'ils le sont encore aujourd'hui, ils sont également entrés dans le panthéon des « classiques ». La frontière entre littérature populaire et littérature de qualité se révèle plus ténue qu'il n'y paraît au premier abord, puisque le passage du temps peut faire évoluer un roman « populaire » en un classique de la littérature, alors même qu'une réécriture contemporaine peut contribuer à réveiller l'intérêt du grand public.

¹⁰³ Ian RANKIN. "Macbeth was innocent: Ian Rankin exclusive story". *The Times*, July 18, 2009. Consulté le 03/09/2011. Disponible sur http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/books/article6717636.ece.

- **Rankin et Hogg, Stevenson, McIlvanney et Gray : réécritures de la tradition écossaise**

Il y a en outre, dans les interviews et les romans des divers écrivains écossais contemporains, de nombreuses traces de relations amicales et d'admiration mutuelle. Rankin raconte par exemple dans une interview qu'il connaît Alasdair Gray, personnalité célèbre du monde littéraire écossais, depuis que celui-ci est venu à Edimbourg lire des passages de son nouveau roman *1982, Janine*¹⁰⁴. Ils avaient poursuivi leur conversation littéraire dans un pub après la séance de dédicaces. Ian Rankin était alors encore étudiant¹⁰⁵. Gray a donc été pour Rankin non seulement une influence littéraire importante au tout début de sa carrière d'écrivain, mais aussi un ami et un mentor, puisqu'il est son aîné de vingt-six ans et qu'il occupe le devant de la scène littéraire depuis 1981, soit six ans avant la publication de *Knots & Crosses*, le premier volume de la série sur l'inspecteur Rebus. Dès la publication de son premier roman *Lanark*¹⁰⁶, Alasdair Gray fut salué par la critique unanime comme l'une des figures majeures de la littérature écossaise contemporaine. Ian Rankin rend occasionnellement hommage à son influence grâce à des références intertextuelles comme dans *Black & Blue*, où Rebus retrouve le nom de Lanark sur la fiche d'un emprunteur de la bibliothèque (*Black & Blue*, p.192). A la fin du même volume, une note de Rankin récupère directement le néologisme d'« implag » (*Black & Blue*, p.498), qui figure dans le recensement construit par Gray de diverses formes et occurrences de plagiat. Le fait que Rankin n'ait pas jugé utile de préciser le sens du mot ni l'identité de son inventeur prouve à quel point *Lanark* est reconnu comme une œuvre fondatrice de la littérature écossaise contemporaine.

¹⁰⁴ Alasdair GRAY. *1982, Janine*. Edinburgh : Canongate, 1984.

¹⁰⁵ Edmund O'CONNOR. « Ian Rankin Interviewed ». In HENDRY, Joy (ed.). op. cit.

¹⁰⁶ Alasdair GRAY. *Lanark, A Life in Four Books* [1981]. Edinburgh : Canongate, 2002.

Si Alasdair Gray a écrit aussi bien du théâtre que de la poésie¹⁰⁷, des romans ou des pamphlets politiques¹⁰⁸, son art ne se limite pas à l'écriture, puisqu'il est également peintre. C'était même la carrière à laquelle il se destinait à l'origine : il a étudié puis enseigné à l'école des beaux-arts de Glasgow, avant de commencer tardivement sa carrière d'écrivain. Il illustre toujours lui-même les couvertures de ses romans, et ajoute des pages d'illustrations au début de chaque section. En cela, la carrière d'Ian Rankin est assez comparable puisque, attiré un moment par la musique, il a changé d'orientation pour se tourner vers l'écriture après avoir renoncé à la poursuite de la thèse qu'il avait entamée.

Mais le public de ces deux auteurs n'est pas du tout le même : Gray est célébré par la critique et les cercles universitaires qui l'ont consacré de son vivant comme un monument avant-gardiste de la littérature écossaise du fait de l'ambition encyclopédique de son écriture, de sa force symbolique et de ses expérimentations typographiques souvent qualifiées de « postmodernes ». Pour autant, les mêmes universitaires sont beaucoup plus réticents à l'égard d'Ian Rankin, qui souffre de son image d'auteur à succès, alors même que, on l'a dit, il ambitionnait à l'origine d'écrire un roman d'une portée littéraire comparable à celle de *Laidlaw*¹⁰⁹.

Avant d'écrire des romans, Ian Rankin rédigeait d'ailleurs des poèmes à l'école et à l'université. Quand il avait seize ou dix-sept ans, il avait même gagné un concours de la *Scots Language Society* pour son poème intitulé « Euthanasia » ; ce succès lui donna la confiance nécessaire pour continuer à écrire malgré la difficulté à trouver un éditeur¹¹⁰. Il s'était en outre orienté vers une carrière universitaire puisqu'il avait commencé à écrire une thèse sur Muriel Spark avant de l'abandonner pour se consacrer à l'écriture de ses

¹⁰⁷ Alasdair GRAY. *Old Negatives: Four Verse Sequences*. London: Cape, 1989.

¹⁰⁸ Alasdair GRAY. *Independence : Why Scots Should Rule Scotland*. Edinburgh : Canongate, 1992.

¹⁰⁹ Gill PLAIN. "Rankin Revisited : an Interview with Ian Rankin". *Op. cit.*, p. 133.

¹¹⁰ Robert McCURUM. "Gothic Scot". *Observer*, March 18, 2001. [consulté le 18 juin 2010]. Disponible sur <http://www.guardian.co.uk/books/2001/mar/18/crime.ianrankin1>.

propres romans. Cela est particulièrement sensible dans ses premiers romans, pétris de références littéraires et culturelles.

Ainsi, dans la préface à *Knots & Crosses*, publié pour la première fois en 1987, Rankin explique la genèse de son premier roman, qu'il avait conçu comme une adaptation du *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, transposée à l'époque contemporaine (*Knots & Crosses*, p.X). Cette œuvre est en effet conçue selon un schéma très semblable à celui du texte de Stevenson, puisqu'il raconte l'histoire de deux hommes qui incarnent les deux faces d'une même médaille : l'un, John Rebus, tentant de faire régner la loi ; l'autre, Gordon Reeves, un tueur psychopathe. Au fil de l'intrigue, le lecteur découvre que la relation entre le policier et le tueur est étroite et complexe, et que le policier a indirectement sa part de responsabilité dans le meurtre d'enfants innocents.

Par ailleurs, l'exergue de *Hide & Seek*, le deuxième roman de la série, est une citation de *Dr Jekyll and Mr Hyde* qui reprend le thème du double maléfique : « My devil had long been caged, he came out roaring. » (*Hide & Seek*, p.IX). Comme le reconnaît Rankin lui-même dans la préface, l'usage qu'il fait de l'œuvre de Stevenson est encore plus délibéré dans *Hide & Seek* que dans *Knots & Crosses*, et les deux ouvrages fonctionnent en diptyque (*Hide & Seek*, p.XI) . *Hide & Seek* est subdivisé en différentes sections qui correspondent à des jours de la semaine ; chacune est précédée d'une citation extraite du même ouvrage. Les références s'immiscent également dans le corps du récit : ainsi, en rentrant chez lui un soir, le protagoniste ramasse un livre au hasard sur le sol : il s'agit de *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*. « Fair enough », songe Rebus, « he'd been meaning to reread it for ages » (*Hide & Seek*, p.59).¹¹¹

Plus loin, l'intrigue mènera Rebus vers la découverte d'un club privé spécialisé dans la prostitution masculine et les combats de boxe illégaux. De respectables dignitaires de la

¹¹¹ Si la notion de « cas » chez Stevenson a avant tout une acception médicale, elle n'est pas sans évoquer chez le lecteur de Rankin une interprétation policière.

ville s'y compromettent régulièrement. Le club s'appelle le *Hyde*. De nombreux noms de personnages, tels qu'Enfield, Poole, Lanyon et Carew, sont empruntés directement à l'œuvre. Le personnage de Carew, agent immobilier richissime pris sur le fait par Rebus avec un adolescent dans sa voiture, se suicide en laissant une note : « I am the chief of sinners, but I am the chief of sufferers also. » (*Hide & Seek*, p.181) : il s'agit d'une citation du chapitre six de *Jekyll and Mr Hyde*¹¹². De même, « Hide ! », répété trois fois à l'attaque du roman, accentue une filiation que Rankin s'est plu à minimiser sur un mode humoristique dans la préface : « Not that I was keen for readers to get the connection or anything... » (*Hide & Seek*, p.XII).

Outre Robert Louis Stevenson, Ian Rankin cite fréquemment James Hogg parmi ses principales sources d'inspiration :

I did not write from the tradition of the classical English whodunnit (I'd never read any), but from the dark Gothic tradition of Scottish writers such as Robert Louis Stevenson and James Hogg, filtered through a love of American cinema and fiction.¹¹³

Il rejette en revanche l'hypothèse d'une quelconque influence du roman à énigme, même s'il rend tout de même hommage à son compatriote Arthur Conan Doyle dans *Hyde & Seek* en appelant un inspecteur de police Holmes et son supérieur, Watson.

Ce n'est pas parce qu'Ian Rankin écrit des romans « populaires », revendiqués comme tels du fait des codes génériques auxquels ils obéissent mais aussi à cause de leur lectorat, qu'il n'est pas conscient de la tradition littéraire écossaise et qu'il ne fait pas un usage délibéré de ses ouvrages majeurs. Ses œuvres sont saturées d'allusions. Il fait çà et là référence à l'œuvre du poète national Robert Burns, comme dans ce passage où un promoteur immobilier compromis « reversed out of the car park as though Cutty Sark herself were after him » (*Hide & Seek*, p.134). Cutty Sark est le surnom donné par le fermier Tam O' Shanter, protagoniste du long poème éponyme, à une sorcière qu'il surprend en plein sabbat, dansant et virevoltant dans sa chemise trop courte (*cutty sark* en

¹¹² Robert Louis STEVENSON. *Op. cit.*, p.37.

¹¹³ Ian RANKIN. "Why Crime Fiction is Good for You". *Edinburgh Review*, 1999. pp. 9-16. n° 102.. p.14.

dialecte écossais). Comme souvent, la référence littéraire traditionnelle renvoie à un monde surnaturel malfaisant. De même, dans la plus pure tradition écossaise calviniste, Rankin affirme avoir conçu le personnage de Cafferty, le gangster qui s'oppose constamment à son justicier tourmenté, comme une réinterprétation de Gil Martin, le diable incarné dans *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*, de James Hogg¹¹⁴.

Les ambitions du jeune Ian Rankin étaient donc bel et bien littéraires au début de sa carrière ; il espérait être reconnu comme l'un des leurs par les critiques et les universitaires. D'où son admiration pour le succès de son prédécesseur McIlvanney, estampillé par les sommités de la critique littéraire : « McIlvanney [...] was a huge influence because he was a serious writer who'd won the Whitbread prize. »¹¹⁵ Il faut noter le choix de l'adjectif « serious » : Ian Rankin ne peut s'empêcher de se réapproprier l'opinion dominante qui dit que la littérature policière ne peut être « sérieuse ».

Benoît Tadié raconte de même que Raymond Chandler « cherchait à introduire subrepticement de la poésie dans ses récits criminels » pour *Black Mask* mais que son éditeur rayait ces passages sans pitié¹¹⁶. Quant à James Joyce, il fait dans sa nouvelle « An Encounter » la remarque suivante à propos des magazines que s'échangent les élèves : « Though there was nothing wrong in these stories and though their intention was sometimes literary they were circulated secretly at school »¹¹⁷. Tadié interprète cela comme l'intériorisation d'un phénomène de

déchirement de la culture, quand un système de valeurs contraignant, appuyé sur la hiérarchie des classes sociales, distingue une écriture noble, classique, d'une écriture populaire, pornographique - au sens étymologique écriture produite par des auteurs prostitués, 'pour se payer à boire'. L'enfant qui fait circuler ces magazines en contrebande dans un univers scolaire sous surveillance se conforme malgré lui à ce système de valeurs, même s'il n'en comprend pas la raison d'être.¹¹⁸

¹¹⁴ Gill PLAIN. "Rankin Revisited : an Interview with Ian Rankin". *Op. cit.*, p. 133.

¹¹⁵ Robert McCURM. *Op. cit.*

¹¹⁶ Benoît TADIE. *Op. cit.*, p.192.

¹¹⁷ James JOYCE. *Op. cit.*, p. 12.

¹¹⁸ Benoît TADIE. *Op. cit.*, p.196.

Il y a comme un regret mutuel entre les écrivains de polar et les écrivains avant-gardistes, entre la culture « haute » et la culture « basse », selon les termes de Tadié. On voit dans l'expression de Rankin, « a serious writer », qu'il a lui aussi intériorisé cette hiérarchie. Pourtant, l'exemple de McIlvanney aurait dû lui donner confiance : si celui-ci fut couronné par le *Whitbread Novel Award* pour son roman social *Docherty* en 1975, il a également reçu en 1977, pour *Laidlaw*, le *Silver Dagger* de la *Crime Writer's Association*, la même qui a plus récemment décerné à Ian Rankin un *Diamond Dagger* pour l'ensemble de son œuvre. *Laidlaw* est ensuite devenu l'une des premières et des plus importantes références écossaises en matière de roman policier, mais aussi en matière de roman tout court. L'incursion de McIlvanney dans le roman policier n'a pas « entaché » son œuvre, au contraire, elle lui a donné de l'ampleur et lui a fait honneur. Elle ne l'a pas non plus empêché d'écrire des recueils de poèmes et de s'engager politiquement dans ses romans.

Ces permutations entre littérature et polar ne sont d'ailleurs pas sans précédent :

[A]u-delà des frontières de la littérature policière, nombre d'écrivains ont occupé des positions ambiguës, passant du « haut » au « bas » de l'échelle, ou alternant entre les deux niveaux. Songeons au déclassé d'un Woolrich, d'un Goodis, d'un Thomson, d'un Chester Himes, d'un Ed Lacy, tous passés du roman littéraire au polar, peut-être moins en raison de la fatalité ou de la méconnaissance du public que d'un choix créateur assumé – de fait, personne ne songerait aujourd'hui à placer leur œuvre non policière au-dessus de leurs romans noirs. Songeons, à l'inverse, à l'ascension d'auteurs comme Tennessee Williams, qui commença sa carrière, sous le nom de Thomas Lanier, dans la revue pulp *Weird Tales*¹¹⁹.

On ne « tombe » donc pas nécessairement dans le polar par dépit, mais plutôt par choix ; et ce choix n'exclut pas la possibilité de remporter les honneurs des prix littéraires et de passer à la postérité en tant qu'auteur de romans policiers. La hiérarchie entre le policier et la littérature semble donc moins rigide qu'il n'y paraissait à première vue.

Ian Rankin, après des débuts littéraires quelque peu maladroits sur lesquels il ironise dans la préface de *Knots & Crosses*, a pris suffisamment confiance en ce qu'il écrivait pour rendre le personnage de Rebus plus conforme à ce que le lecteur peut attendre de sa classe sociale en l'éloignant des livres : si le dénouement de *Knots & Crosses* a lieu dans et

¹¹⁹ *Ibid.*, pp.194-195.

sous la Bibliothèque Nationale d'Édimbourg, dans les épisodes suivants Rebus continue à acheter des livres compulsivement mais ne les ouvre plus, puis cesse tout à fait d'en acheter. Les citations camouflées de Shakespeare et les débats sur Dostoïevski se font plus rares. Mais on ne peut pas dire pour autant que Rankin renonce à ses ambitions littéraires. Il a plutôt pris confiance dans le monde qu'il a créé, si bien qu'il ne ressent plus le besoin de se justifier ou de s'excuser de choisir le genre policier pour exprimer sa vision de la société contemporaine.

- **Rankin, Banks et Welsh : entrecroisement des genres et communauté de thèmes**

En cela, Ian Rankin est assez proche d'Ian Banks, écrivain écossais qui combine habilement popularité, thèmes à résonance sociale et ambitions littéraires. Rankin explique d'ailleurs dans une interview qu'il ne fréquente pas la demi-douzaine d'autres écrivains de romans policiers qui résident à Édimbourg ; il affirme en revanche : « Iain Banks and I get together occasionally with a bunch of poets for long whisky-tasting sessions »¹²⁰. Cette familiarité se traduit par des références explicites à l'œuvre de Banks dans ses romans. Dans *Black & Blue* par exemple, Rebus trouve, en fouillant l'appartement d'une victime d'homicide, un volume de *Whit*, d'Iain Banks¹²¹ (*Black & Blue*, p.23).

Il est intéressant, et peut-être révélateur, que Rankin choisisse de fréquenter des poètes et un écrivain à l'étiquette quelque peu problématique plutôt que ses semblables. Ian Banks est lui aussi, mais dans une certaine mesure seulement, un écrivain « grand public » ; mais il n'est pas spécialisé dans le roman policier. Sa branche de prédilection est la science-fiction. Cependant, il écrit aussi des romans dits littéraires, et la reconnaissance universitaire de ses œuvres littéraires n'a rien à envier au succès populaire de sa science-

¹²⁰ Robert McCRUM. *Op. cit.*

¹²¹ Iain BANKS. *Whit*. London: Abacus, 1996.

fiction. Simplement, peut-être pour brouiller les pistes et déjouer autant la méfiance des critiques que celle des lecteurs populaires, il modifie une petite lettre dans sa signature quand il change de casquette : l'écrivain du « haut » s'appelle Iain Banks, et l'écrivain du « bas » Iain M. Banks. Le motif du double ne concerne pas seulement les personnages, mais aussi leurs auteurs.

Iain Banks a écrit *The Bridge*¹²², une œuvre d'une structure, d'une complexité et d'une portée comparables à celles de *Lanark*, et Iain M. Banks a écrit *Matter*¹²³, l'histoire de la destruction d'une planète artificielle dans une galaxie lointaine gouvernée par un peuple extraterrestre d'une intelligence phénoménale. Mais l'initiale de son deuxième prénom s'interpose comme un tampon entre ces deux aspects de son œuvre rendus antinomiques par les préjugés des uns et des autres. Ian Rankin lui aussi a eu ce scrupule en début de carrière, puisqu'il a publié certains de ses romans policiers hors série, *Witch Hunt*¹²⁴, *Bleeding Hearts*¹²⁵ et *Blood Hunt*, sous le pseudonyme de Jack Harvey¹²⁶. On pourrait y voir un cas typiquement écossais de dédoublement de la personnalité pour échapper à la censure de l'opinion publique, sur le modèle de l'histoire fictive de *Jekyll & Hyde*, inspirée de celle, bien réelle, de Deacon Brodie, qui était un notable respecté le jour et cambrioleur la nuit dans l'Édimbourg du XVIII^e siècle.

Cependant, ce genre de dédoublement n'est pas sans précédent dans la littérature de langue anglaise. L'écrivain américain Evan Hunter publiait également des polars sous le

¹²² Iain BANKS. *The Bridge*. London : Abacus, 1986.

¹²³ Iain BANKS. M. *Matter*. London : Orbit, 2009.

¹²⁴ Ian RANKIN. *Witch Hunt* [1993]. London : Orion Paperback, 2000.

¹²⁵ Ian RANKIN. *Bleeding Hearts* [1994]. London : Orion Paperback, 2006.

¹²⁶ Jonathan Freedland nous donne l'explication suivante de l'origine de ce nom de plume: « Ian Rankin found himself in a similar spot in the early 1990s, when he was bursting with ideas, but with a publisher wary of putting out more than one book a year. Along came Jack Harvey - named for Jack, Rankin's first son, and Harvey, his wife's maiden name. The marketing folk were pleased, reckoning that a name beginning with H could only be good, since it planted the book in the middle of the shelf, where the shopper's eye would easily find it. Rankin himself confesses to a more mischievous thought: "Maybe fans of Jack Higgins would be tricked into buying my titles instead of his." » Jonathan FREEDLAND. What's a Pseudonym? *The Guardian*, March 29th, 2006. Consulté le 21/05/2013. Disponible sur <http://www.guardian.co.uk/books/2006/mar/29/comment.jonathanfreedland>.

pseudonyme d'Ed McBain, ainsi que de la science-fiction et même des romans pornographiques sous une demi-douzaine d'autres noms de plume. Et, comme le fait remarquer Benoît Tadié, William Faulkner, Graham Greene et Kenneth Fearing eux aussi « divisaient plus ou moins nettement leur œuvre entre production artistique et production commerciale »¹²⁷. Le choix d'un nom de plume semble une concession de certains écrivains aux censeurs du bon goût, leur permettant de passer d'un genre à l'autre sans avoir à se justifier. Mais parfois, la frontière tombe d'elle-même, comme dans le cas de Graham Greene qui, à la fin de sa vie, avait renoncé à diviser sa production romanesque entre littérature et divertissement. Tout cela prouve que l'inscription dans un genre « littéraire » ou « populaire » n'est pas exclusive, et que la hiérarchie n'a pas vraiment cours du point de vue des écrivains eux-mêmes : elle relève plutôt d'une invention de la critique, qui s'efforce de distinguer littérature avant-gardiste et littérature populaire, la littérature écossaise et la littérature anglaise, et les œuvres artistiques des œuvres commerciales. De toute façon, trop de romans parviennent à ignorer complètement cette frontière imaginaire et à la traverser de part en part pour que l'on puisse lui accorder trop de crédit.

Examinons par exemple le cas de *Filth*, d'Irvine Welsh¹²⁸. A la lecture des premières pages du roman, le lecteur croit avoir entre les mains un roman policier bien circonscrit : l'incipit s'ouvre sur un meurtre et le début de l'enquête menée par l'inspecteur Bruce Robertson, qui arrive sur les lieux du crime le lendemain matin. Cependant, la narration prend rapidement un tour inattendu : le protagoniste consacre plus de temps et d'énergie à boire et à dissimuler son manque de zèle qu'à résoudre l'énigme du meurtre, qui ne présente manifestement aucun intérêt pour lui. Misanthrope répugnant, drogué et obsédé sexuel, il est tout le contraire d'un héros. Le lecteur ressent rapidement un véritable dégoût pour le protagoniste, et ne se soucie plus du tout de connaître l'identité de

¹²⁷ Benoît TADIE. *Op. cit.*, pp.194-195.

¹²⁸ Irvine WELSH. *Filth*. London : Vintage, 1999.

l'assassin : ce sont l'identité, les souvenirs et la folie du policier qui sont véritablement au centre du roman. Le dénouement réserve pourtant au lecteur un retournement de situation digne d'Agatha Christie quant à l'identité de l'assassin, qui se révèle être exactement la personne que l'on n'aurait pas pu soupçonner. Mais au vu des expérimentations typographiques comparables à celles d'Alasdair Gray, il est plus tentant d'étiqueter ce roman comme avant-gardiste. Il suffira pour en être convaincu d'ouvrir le roman sur une double page comme celle qui suit :

Now I ken that we've pulled some shit in the past, but that's finito now, all the coke and that shit. He looks hard and searchingly at me with an authority he's never shown before. The authority of the man who knows he has the state queuing up behind him, on his side. – Savvy?

– Sure Ray, we say.

– Just as long as you realise how the old song goes: 'These days are gone now, and in the past they must remain', okay?

– Okay . . .

– And Bruce, nae hard feelings, eh mate?

– Naw Ray, you know me, I'm not one for living in the past. I'm sure you'll do a great job as inspector.

Ray grips our shoulder harshly. – Thanks mate. Right, I'd better nash. See ye. Things to dae, people tae see.

– Aye. Cheerio Ray.

– Cheery bye bye Bruce . . . oh . . . Bruce, I saw that Bladesey the other day, doon the club at Shrubhill. We all gave him the cold-shoulder treatment. He looked a bit sheepish. Then Gillman went up and put him in the picture, in Dougie's own inimitable style. So I doubt whether our Mister Blades will be showing his face in the craft again. Cheers then, Ray winks, making a clicking noise from the side of his mouth as he departs.

Click click click

Channel hopping.

Clickity click . . . You grew up and started sick as a fuckin' dog working in the same pit as the man you thought destroyed me. They told you was your father. You could sense his hatred. But all the tapes were you had your friends now. There was an old miner, a sex and man from Skye named Crawford Douglas. You remember him from when you were a child. He was the one who led you away from the coal byng and Stevie's broken body, down the street and on to your granny's house at Penicuik. You got on well with Crawford. Your gran also did at one time. But no longer. He had lived in Newtongrange for a long time. Crawford did not get on with your stepfather, Ian Robertson. That was a strong enough basis for you to befriend him

380

(and he inducted you into the ancient and noble craft of freemasonry. One night, when drunk, he told you the true story of your blood father. He wasn't dead

I'm hearing the voices and I'm pressing the buttons on the handset to change the channels but it's the voice in my head. That same, insistent soft voice, eating me up from the inside . . .

. . . I change channels . . .

Molly Hanlon's family originated from Ireland and via Edinburgh's Old Town found themselves working in the pit villages of Midlothian. She grew up in Newtongrange and found herself in love with a local lad, a young miner named Ian Robertson, who worked with her father.

Ian did not understand the need to be married in a Catholic church, but agreed for Molly's sake. After all, he loved the girl. Then something terrible happened, something which would test that love to the full

. . . I change channels . . . a Bond film. This time it's Roger

Moore . . .

when she was putting flowers on the grave of her dead brother, Molly was attacked by a man. She was beaten and raped. Molly gave a description and the man was apprehended. He was tried and convicted of a number of rapes and sexual assaults on women and men. It was revealed at his trial that this man suffered from mental problems: acute schizophrenia, depression, anxiety attacks.

This terrible tragedy was compounded when it was established that Molly had become pregnant by this man. She asked her local priest for guidance. Father Ryan told her that, as a Catholic, it was her duty to bring this life into the world. Ian Robertson, though devastated, stood by her. The wedding was brought forward and the child bore the name of Bruce

. . . I change channels . . . cartoons . . . Walt Disney. Beauty and the Beast . . .

Ian Robertson stood by his wife, but every time he looked at the baby he saw the face

381

Un récit parasite vient interrompre le cours du roman et littéralement recouvrir la typographie normale. Il est un indice du malaise croissant qu'éprouve l'inspecteur

Robertson, symbolisé par le ver solitaire qui le ronge de l'intérieur, qui lui parle à la deuxième personne et évoque tous les souvenirs que voulait refouler l'inspecteur. Les lignes de zéros symbolisent la sensation de vide que ressent le protagoniste. Les deux narrations parallèles entrent en conflit, et c'est finalement celle du ver solitaire qui prendra le dessus quand les souvenirs anéantiront la santé d'esprit de l'inspecteur. Le lecteur ne peut faire confiance au narrateur, qui parle à la première personne mais dénature totalement les événements qu'il raconte. Ainsi, toute une section de la narration, présentée dans une police différente comme l'expression d'un point de vue interne ou du flux des pensées de la femme de Robertson, s'avère à la fin être une construction fantasmagorique de l'inspecteur lui-même.

Le lecteur s'expose à des surprises similaires avec le roman *The Wasp Factory* de Banks¹²⁹, libre et saisissante adaptation des codes du roman policier, qui commence par l'aveu d'un triple meurtre par un enfant. Mais le dénouement spectaculaire montrera que l'enfant se fourvoyait totalement sur sa propre identité, si bien que l'intrigue que l'on avait prise pour un *whydunnit* au vu des aveux initiaux se retourne en *whodunnit*, et le « pourquoi » devient soudain limpide mais caduc. Une représentation aussi inquiétante de l'enfance évoque *The Turn of the Screw* d'Henry James¹³⁰, et la violence décrite par un protagoniste à l'identité instable peut faire penser à *American Psycho* de Bret Easton Ellis¹³¹. Pourtant, le roman a bien des affinités avec la littérature dite « commerciale », et pas seulement du fait de son intrigue policière. D'ailleurs, l'auteur reconnaît qu'il a pour cette raison été d'abord mal perçu par la critique :

A lot of the reactions of the reviewers was that they felt they had been conned into reading what they regarded as a horror novel because it came from a good and respectable publisher.¹³²

¹²⁹ Iain BANKS. *The Wasp Factory*. London : Abacus, 1990.

¹³⁰ Henry JAMES. *The Turn of the Screw* [1898]. New York: Bantam, 1981.

¹³¹ Bret Easton ELLIS. *American Psycho*. London: Vintage, 1991.

¹³² James ROBERTSON. "Bridging Styles: A conversation with Iain Banks". In *Radical Scotland*, December 1989/ January 1990. n° 42. p.26.

Aujourd'hui dans le monde des livres, l'étiquette compte toujours, et les romanciers écossais de la jeune génération sont contraints d'affronter la question de la respectabilité.

Un autre chef-d'œuvre de Banks emprunte certains des codes du polar : dans *The Bridge*, le protagoniste se réveille dans un monde surréel sans aucune idée de sa propre identité ni de la raison de sa présence à cet endroit. Il entreprend donc de mener son enquête, d'interroger les gens, de consulter des bibliothèques ; son identité n'est d'ailleurs finalement dévoilée qu'entre les lignes, à travers deux jeux de mots qu'il appartient au lecteur de décoder, si bien que celui-ci est lui-même transformé en enquêteur. Faute de mieux, les infirmières qui ont pris soin du protagoniste l'ont appelé John Orr, le nom le plus inoffensif qu'elles aient trouvé, avec un grand O qui rappelle la marque circulaire qu'il a sur la poitrine et évoque un zéro, un commencement, une table rase. Un peu comme dans certains romans de J. G. Ballard, le lecteur apprend à la fin du roman que tout cela n'était que le rêve d'un accidenté de la route plongé dans le coma : tout comme, nous le verrons, il y a plusieurs villes superposées chez Ian Rankin, il y a souvent plusieurs niveaux de conscience et plusieurs strates narratives chez Iain Banks.

La culpabilité est souvent le moteur de l'intrigue. Elle est l'un des thèmes fondamentaux de romans comme *1982*, *Janine*, l'histoire d'un homme qui profite d'un système qu'il juge inique et qui finit par le pousser au bord du suicide ; *The Wasp Factory*, l'histoire d'un enfant qui n'a jamais été innocent ; *Filth*, l'histoire d'un homme censé incarner la loi mais qui se conduit avec bestialité ; ou encore *Dead Souls*, l'histoire d'un justicier qui veut protéger la société contre des pédophiles récidivistes mais découvre en chemin des pulsions troubles au fond de lui, met au grand jour des secrets qui auraient mieux fait de rester enfouis et cause le lynchage et la liquidation d'un jeune homme dont la vie entière a été un calvaire. Ainsi s'esquisse l'hypothèse d'une communauté de styles et

de genres parmi les auteurs écossais contemporains, qui n'hésitent plus à emprunter les codes des romans « grand public » pour exprimer une vision polarisée du monde.

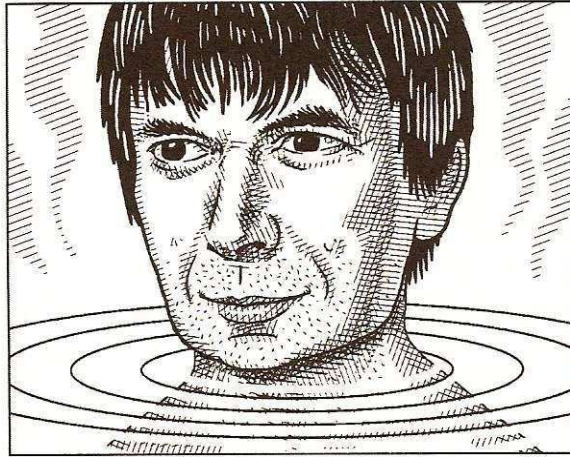
- **Rankin et McCall Smith : le roman moral**

Dans l'un de ses romans, Alexander McCall Smith pose de manière très directe la question de la valeur morale du roman policier chez Ian Rankin. En effet, il a choisi de faire de l'écrivain l'un des personnages de son roman *44 Scotland Street*. Un quiproquo occasionne l'apparition de Rankin dans le roman : la protagoniste, une jeune fille nommée Pat, a égaré une peinture qu'elle soupçonnait d'être un tableau de Samuel Peploe, peintre écossais du début du XX^e siècle dont les toiles se vendent maintenant à plusieurs dizaines de milliers de livres. Mais la toile de Pat s'avèrera finalement être un Vettriano, tout aussi précieux mais recouvert d'une peinture anonyme. Accompagnée de Matthew, elle retrouve la trace du tableau dans un magasin de Morningside Road tenu par une organisation caritative ; mais il a déjà été revendu. Les vieilles dames qui tiennent le magasin peinent à retrouver le nom de l'acheteur :

'Priscilla? That painting we sold this morning to that rather good-looking man. The one who hadn't quite shaved yet. You know the one. [...]
'Oh my!' said Priscilla. 'The name's on the tip of my tongue! That nice man who writes about Mr Rebus. That one. But what is his name? My memory is like a sieve these days!' [p.230]
Matthew gave a start. 'Ian Rankin?' he said.¹³³

C'est ainsi que l'écrivain entre dans le roman de son confrère. Les deux jeunes gens vont le trouver directement chez lui pour lui expliquer la méprise. Ils le découvrent dans un jacuzzi au fond de son jardin, un roman à la main. La page est même illustrée du portrait que voici :

¹³³ Alexander McCALL SMITH. *44 Scotland Street*. Toronto : Vintage, 2003. Random House, Canada Edition, pp.230-231.



Le double fictionnel d'Ian Rankin restitue le tableau sans causer de difficultés, ce qui occasionne chez les jeunes gens la réflexion suivante tandis qu'ils sortent de chez lui :

'He's a good man,' said Pat. 'You can tell.'

Matthew knew that she was right. But it interested him nonetheless that a good man could write about the sort of thing that he wrote about – murders, distress, human suffering; all the dark pathology of the human mind. What lay behind that? And if one thought of his readers – who were they? The previous year, on a trip to Rome, he had been waiting for a plane back to Edinburgh and had been queuing behind a group of young men. [...] they were priests in training. [...]

'Will you go straight home?' asked one.

'Yes,' his friend replied. 'Straight home. Back to ordinary parish liturgy.'

The other had looked at the book he was holding. 'Is it any good?'

'Ian Rankin. Very. I read everything he writes. I like a murder.'

And then they had passed on to something else – a snippet of gossip about the English College and a monsignor. And Matthew had thought: Why would a priest like to read about murder? Because good is dull, and evil more exciting? But was it? Perhaps the reason why the good like to contemplate the deeds of the bad is that the good realise how easy it is to behave as the bad behave; so easy, so much a matter of chance, of fate, of what the philosophers call moral luck. But of course."¹³⁴

McCall Smith lui-même écrit des séries policières avec *The No.1 Ladies' Detective Agency*¹³⁵; mais les véritables préoccupations de son écriture sont plutôt la société, la philosophie et la morale. D'où la question posée par la voix narrative dans l'extrait ci-dessus du lien entre morale chrétienne et roman noir. Une piste d'analyse est suggérée par l'expression « the dark pathology of the human mind », qui relie le roman noir à un discours médicalisé. Le personnage de Matthew est très conservateur, et ses opinions sont constamment remises en cause par des touches ironiques. Sa méfiance pour le polar et

¹³⁴ *Ibid.*, pp.236.

¹³⁵ Alexander McCALL SMITH. *The No.1 Ladies' Detective Agency*. London: Abacus, 2003.

son incompréhension sont donc probablement à prendre comme un hommage à rebours qui dénonce les préjugés en vogue. Il envisage tout de même une explication au succès des romans d'Ian Rankin, mêlée de catharsis et d'humilité morale, et personnifiée par le prêtre, personnage quasi-allégorique.

Ce roman et les autres écrits d'Alexander McCall Smith partagent plusieurs autres caractéristiques avec les moralités médiévales. Comme le laisse entendre son titre, l'espace du roman est ramassé presque comme sur une scène théâtrale puisque l'intrigue se déroule dans quelques lieux récurrents d'Edimbourg, dont l'appartement du 44 Scotland Street. McCall Smith laisse libre cours à des interprétations allégoriques : l'appartement de Scotland Street peut être perçu comme un microcosme de la société d'Edimbourg et peut-être même écossaise. Les personnages, eux, peuvent souvent être interprétés comme des types incarnant des principes moraux. La remarque « He is a good man » n'est donc pas anodine. Sur la foi de ce jugement, Matthew s'enhardit plus loin à appeler Rankin « a real softie ». Mais Pat n'est pas de cet avis :

Who was Matthew to call anybody a softie, when he so obviously was the softie? No, Ian Rankin was no softie, what with his designer stubble and the black tee-shirts.¹³⁶

McCall Smith dessine en deux traits une caricature de Rankin, la barbe de trois jours et les tee-shirts noirs fonctionnant comme des métonymies humoristiques de l'atmosphère sombre de ses romans telle qu'elle est perçue par la bourgeoisie bien-pensante d'Edimbourg. Dans cette perspective, le passage où un club de lecture discute un roman de Rankin doit être interprété comme une antiphrase :

At their last meeting they had discussed a novel by Ian Rankin, and one or two of the members had been slightly frightened. Sasha had been able to reassure them, though: nothing to worry about, she had said. Very well written, but nothing like that ever happens in Edinburgh. Or at least not in the Braids.¹³⁷

Ce passage opère une spatialisation du genre policier, qui s'inscrit dans des quartiers spécifiques. Les quartiers riches comme les collines de Braids, connues pour leurs terrains

¹³⁶ Alexander McCALL SMITH. *44 Scotland Street. Op. cit.*, pp.240-241.

¹³⁷ *Ibid.*, pp.310.

de golf, sont censés être tout à fait étrangers au type de fait divers qui inspire l'intrigue des romans noirs. En d'autres termes, la dichotomie entre roman noir et littérature élitiste est aussi, et avant tout, une polarité sociale qui oppose la culture des gens aisés, qui ont eu accès à une éducation et sont membres de clubs de lecture, à l'inculture supposée des classes populaires, « an excluded majority as deficient in Gutenberg skills as they are untutored in 'taste' »¹³⁸. Avec cette définition antiphrastique, Aron Fiedler met en accusation la « survivance anachronique »¹³⁹ que représente, selon lui, la vieille distinction entre les pôles opposés de la littérature. Ceci paraît d'autant plus justifié que, comme l'indique l'épisode du jeune prêtre chez McCall Smith, les romans « grand public », et les romans noirs en particulier, ne fascinent personne tant que ceux qui ne veulent pas s'y reconnaître, à savoir les personnes cultivées ou affectant de l'être. Le prêtre et le critique littéraire rigoriste sont peut-être plus soumis à la tentation du roman noir que d'autres lecteurs moins impeccables.

Ce qui vaut pour les lecteurs vaut aussi pour les écrivains : comme le dit Benoît Tadié à propos de la dichotomie conventionnelle entre littérature d'avant-garde et roman noir,

Ces procédures d'exclusion mutuelle enferment les auteurs dans une prison dont certains tentent de s'évader : l'auteur d'avant-garde rêve d'un large public ; l'auteur de polars, de reconnaissance artistique. Au-delà des lignes qui les séparent, la littérature populaire apparaît comme le double fantasmé de l'avant-garde, et vice versa.¹⁴⁰

Cette théorie de l'attraction des polarités contraires trouve une application concrète quand on compare, par exemple, les attitudes d'Ian Rankin et d'Alasdair Gray. Le premier ne fait pas mystère de son espoir autrefois déçu d'être reconnu par les cercles littéraires, tandis que le second, encensé par la critique universitaire, rejette systématiquement les interprétations des spécialistes qu'il accuse d'obscurantisme, et aspire sans succès à la reconnaissance d'un lectorat populaire. Il en va donc du roman écossais contemporain comme du roman américain des années 1960 : « le polar peut être considéré comme le

¹³⁸ Leslie Aron FIEDLER. *Cross the Border — Close the Gap*. New York: Stein & Day, 1972.

¹³⁹ « anachronistic survival ». In Leslie Aron FIEDLER. *Op. cit.*

¹⁴⁰ Benoît TADIE. *Op. cit.*

double noir du roman américain d'avant-garde, lignée de demi-frères bâtards des dédaignés, descendant d'Ismaël et parallèle à celle d'Isaac »¹⁴¹. Selon le mythe biblique, Isaac, fils d'Abraham, est le fondateur du judaïsme et, par conséquent, du christianisme ; il est lié par les liens du sang à Ismaël, son demi-frère, qui est à l'origine de l'islam. De la même manière, roman noir et roman d'avant-garde procèdent des mêmes préoccupations morales et d'un même sentiment national, et représentent souvent le même monde. Il paraît donc futile de les opposer sur le plan qualitatif ; il est plus judicieux de s'interroger sur leurs modes de représentations spécifiques et sur leurs éventuelles affinités.

4. Une reconnaissance universitaire tardive

Ian Rankin lui-même, avec l'expérience, a d'ailleurs renoncé à situer ses romans d'un côté ou de l'autre de la dichotomie conventionnelle. Il s'exprime dans ce sens dans une interview datant de 2001 lorsque le journaliste de l'hebdomadaire *The Observer* soulève l'éternelle question :

Obs.: 'Are you a novelist who happens to write crime fiction, or a crime writer who's been acclaimed by the literary press?'

Rankin: 'Ah, that's a tough one. I don't think it matters, really. In the early days it did annoy me. I wrote *Knots and Crosses*, the first of the Rebus books, not even realizing I was writing crime fiction. *The Falls* is dedicated to Allan Massie. He once said: 'Who would be James Joyce if they could be John Buchan?''¹⁴²

Le premier élément intéressant à relever est le présupposé du journaliste selon lequel, en 2001, la critique littéraire a finalement accepté et accueilli l'œuvre de Rankin. Mais cette reconnaissance arrive précisément au moment où elle devient caduque aux yeux de l'auteur, qui répond : « I don't think it matters, really. » Et de s'appuyer sur une citation d'un compatriote, Alan Massie, qui met en balance la vie de John Buchan et celle de James Joyce. D'un côté, John Buchan, écossais lui aussi, qui a été anobli par le roi George

¹⁴¹ *Ibid.*, p.197.

¹⁴² Robert McCrum. *Op. cit.*

V qui le considérait comme un ami, décoré pour son action dans les services secrets et consacré par des prix littéraires prestigieux pour ses romans d'aventure et d'espionnage, et qui a ensuite été nommé Gouverneur général du Canada ; de l'autre, James Joyce, qui a souffert de problèmes d'argent et de santé récurrents, ainsi que de relations familiales tendues et d'un problème d'alcoolisme, et n'a rencontré le succès que tardivement. D'un côté, une vie trépidante et gratifiante mais une postérité limitée, de l'autre une vie de lutte mais une immense renommée posthume. Rankin sous-entend que son choix serait celui de la vie épanouie d'un romancier populaire. Or, à voir le nombre de volumes qu'il vend chaque année, il ne fait aucun doute que son souhait est exaucé.

Mais il n'est pas le seul écrivain écossais de roman noir à pouvoir se féliciter de son succès. Au contraire, le genre est en expansion rapide en Ecosse, et, depuis quelques années une pléthore de nouveaux auteurs se sont lancés sur les traces d'Ian Rankin : leurs noms sont Christopher Brookmyre, Louise Welsh, Denise Mina, Alex Gray, Val McDermid, Manda Scott, Paul Johnston, Quintin Jardine et bien d'autres encore, au point qu'a éclo pour les catégoriser le terme de *Tartan Noir*, ou roman noir écossais¹⁴³. Ce serait le grand maître du polar américain James Ellroy qui aurait inventé cette désignation en écrivant sur la couverture d'un roman qu'Ian Rankin était le roi du *Tartan Noir*¹⁴⁴.

Au moment où il devient clair que Rankin inspire la jeune génération, les éditeurs commencent à lui donner à leur façon des lettres de noblesse en publiant des éditions reliées de ses romans. Orion, sa maison d'édition attitrée, a commencé en 2000 à publier des triptyques regroupés chronologiquement et thématiquement. Le premier tome publié a été *Rebus: The Early Years - Knots and Crosses, Hide and Seek, Tooth and Nail*, puis, en 2001, *Rebus: The St Leonard's Years - Strip Jack, The Black Book, Mortal Causes*, ensuite, à un rythme

¹⁴³ Andrew TAYLOR. "Ian Rankin: The King of Tartan Noir". In *The Independent Online*, April 1st, 2001. [consulté le 5 octobre 2010]. Disponible sur <http://www.independent.co.uk/news/people/profiles/span-class2-ian-rankin-the-king-of-tartan-noir-span-754403.html>.

¹⁴⁴ Andrew TAYLOR. *Ibid.*

soutenu, *Ian Rankin: Three Great Novels – Rebus: Let It Bleed, Black & Blue, The Hanging Garden* (2003), *Rebus: Capital Crimes: Dead Souls, Set In Darkness, The Falls* (2004), et *The Complete Short Stories : A Good Hanging, Beggars Banquet, Atonement* (2005). Le recueil de nouvelles comporte une pièce inédite intitulée *Atonement*. Enfin, en 2007, Orion a publié une édition de luxe reliée de *Knots & Crosses*, augmentée de scènes inédites et de reproductions des notes originales de Rankin sur le roman.

De la même manière, la peinture de Jack Vettriano, qui eut elle aussi à souffrir du désintérêt de la critique, s'est vu accorder une reconnaissance tardive. Tandis que dans *Doors Open* de Rankin, le premier roman après la clôture de la série sur l'inspecteur Rebus, le personnage de Chib Calloway se plaignait qu'il n'y ait pas de Vettriano à la National Gallery¹⁴⁵, il s'est produit en février 2011 un retournement de situation puisque le *Scotsman* a annoncé qu'un premier Vettriano allait être accroché à la National Gallery¹⁴⁶. Il semble que l'ampleur du succès populaire de Vettriano et de Rankin ait fini par forcer la reconnaissance des coteries officielles. Selon le point de vue de Rankin, ce n'est pas à l'écrivain populaire de courtiser les critiques, mais aux critiques de venir à lui :

I thought: 'Crime fiction is doing OK on its own and if professors want to come along and say this stuff's valid that's fine but we shouldn't go out off our way to make it more acceptable to them.' Crime writers should be writing the books they want to write, not the kind of books they think a small section of the public want.¹⁴⁷

Cette sincérité a fini par porter ses fruits : Gill Plain, qui a écrit et publié en 2002 le premier ouvrage universitaire d'analyse de l'œuvre d'Ian Rankin, centré sur le roman *Black & Blue*¹⁴⁸, l'a fait suivre d'une série d'interviews dans des revues littéraires, et d'articles étudiant des thèmes comme la représentation de la corruption du pouvoir étatique chez

¹⁴⁵ Ian RANKIN. *Doors Open*. London : Orion Paperback, 2009.

¹⁴⁶ Tim CORNWELL. "Jack Vettriano's Art to Hang at National Gallery". *The Scotsman*. [consulté le 16 mai 2011]. Disponible sur <http://news.scotsman.com/scotland/Jack-Vettriano39s-art-to-hang.6715926.jp>.

¹⁴⁷ Edmund O'CONNOR. "Ian Rankin Interviewed". In HENDRY, Joy (ed.). *Crime Scenes Revisited : Scottish Popular Fiction – Ian Rankin, Iain M. Banks, Val McDermid...* In *Chapman Magazine*, Edinburgh : Chapman, 2006. n° 108., p. 27.

¹⁴⁸ Gill PLAIN. *Ian Rankin's Black and Blue: A Reader's Guide*. New York : Continuum Contemporary Series, 2002.

Rankin¹⁴⁹ ou la masculinité écossaise¹⁵⁰. Elle a été suivie dans cette voie par Christopher Harvie¹⁵¹, Rod Johnson¹⁵² et Christopher Nicol¹⁵³, entre autres. *Black & Blue* a été récompensé d'un *Gold Dagger Award* en 1997, sélectionné pour les *Edgar Awards* aux Etats-Unis et vainqueur du prix *Palle Rosenkrantz* au Danemark. Il a fini en 2005 par remporter le prestigieux *Diamond Dagger Award*, prix de la *Crime Writers Association* qui récompense l'œuvre d'une vie. Encensé par la critique, il a même été intégré dans les programmes du secondaire écossais (*Black & Blue*, p.IX.). Edmund O'Connor cite à ce propos Marcel Berlin, qui écrit qu'avec *Black & Blue*, « Ian Rankin joins the élite of British crime writing »¹⁵⁴. Par un étonnant retournement de situation, l'écrivain de romans noirs se retrouve propulsé dans un cercle élitiste d'autres écrivains « grand public ».

Rankin mentionne également des thèses de doctorat sur son œuvre qui seraient en cours de rédaction ; l'une d'elle doit être soutenue à l'Université d'Edimbourg par un doctorant du nom de Len Art Wanner. Comme le constate l'écrivain dans une interview, le roman noir est en train de sortir de sa marginalité :

Q: 'I know you have commented that it's frustrating for crime novels to be overlooked for certain literary prizes like the Booker or the Whitbread.'

A: 'It's changing a little bit and it's changing slowly. You can now study crime fiction at university. You can study the Rebus novels in high school in Scotland. I know that because I get long emails from 16-year-old students with lots of questions they want me to answer [...].

¹⁴⁹ Gill PLAIN. "Concepts of corruption : Crime fiction and the Scottish 'State'". In SCHOENE-HARWOOD, Berthold (ed.). *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2007. pp. 132-140.

¹⁵⁰ Gill PLAIN. "Hard Nuts to Crack : Devolving Masculinities in Contemporary Scottish Fiction". In LEA, Daniel, SCHOENE, Berthold (eds.). *Posting the Male : Masculinities in Post-war and Contemporary British Literature*. Amsterdam/New York, 2003. pp.55-68.

¹⁵¹ Christopher HARVIE. "The Case of Postmodernism's Sore Thumb or the Moral Sentiments of John Rebus". In Eleanor BELL, Gavin MILLER (eds.). *Scotland in Theory : Reflections on Culture and Literature*. Amsterdam/New York, Rodopi, 2004. pp. 51-67.

¹⁵² Rod JOHNSON. "Rebus and his Edinburgh". In *University of Edinburgh Journal*. Edinburgh : Edinburgh University Press, June 2007. vol. XLIII. n° 1.

¹⁵³ Christopher NICOL. *Ian Rankin's Black and Blue*. Glasgow : Association for Scottish Literary Studies, 2008.

Christopher NICOL. "Tartan Noir: Scottish Crime Fiction Beyond Rankin". In *Suite 101*, le 29 novembre 2010. [consulté le 2 septembre 2011]. Disponible sur <http://www.suite101.com/content/tartan-noir-scottish-crime-fiction-beyond-rankin-a314510>.

¹⁵⁴ Edmund O'CONNOR. "Tartan Noir : Invented Certainties in Mean Wynds". In HENDRY, Joy (ed.). *Crime Scenes Revisited : Scottish Popular Fiction – Ian Rankin, Iain M. Banks, Val McDermid...* In *Chapman Magazine*, Edinburgh : Chapman, 2006. pp. 50-58. n° 108. p. 51.

The Queen, God bless her, gave me an Order of the British Empire a couple of years ago for “Services to literature.” That was important because it wasn’t services to “Genre fiction which you read on a train journey and then discard when you get to your destination.” If the Queen is starting to take crime fiction seriously, surely everybody else is going to follow suit.¹⁵⁵

La récompense royale est une marque éminente de la reconnaissance officielle de l’œuvre de Rankin. La boutade de l’auteur à propos de la littérature de genre souligne l’importance capitale de cette notion. A ce stade de notre étude, il convient de réexaminer la définition de cette notion. Anissa Belhadjin cite à ce sujet Hans Robert Jauss, qui explique que toute œuvre s’envisage par rapport à son contexte générique :

[O]n ne saurait imaginer une œuvre littéraire qui se placerait dans une sorte de vide d’information et ne dépendrait pas d’une situation spécifique de la compréhension. Dans cette mesure, toute œuvre littéraire appartient à un genre, ce qui revient à affirmer purement et simplement que toute œuvre suppose l’horizon d’une attente, c’est-à-dire d’un ensemble de règles préexistant pour orienter la compréhension du lecteur [...] et lui permettre une réception appréciative¹⁵⁶.

Cette approche revient à envisager la question du genre non plus sous l’angle de l’écriture mais sous celui de la lecture. Le genre d’un livre devient le fait de son lecteur, et non de son auteur ; ce qui explique pourquoi un écrivain peut être surpris par l’étiquette générique accolée à ses œuvres par les éditeurs, qui sont ses premiers lecteurs. Mais cette étiquette n’est qu’un outil, elle est fluctuante et ne contraint pas l’ouvrage ainsi désigné. Elle essaye seulement de conférer une ébauche de sens à sa lecture en la situant par rapport à un ensemble d’autres œuvres déjà lues. C’est probablement ce qu’a pressenti Ian Rankin, qui ne se défend plus d’écrire des romans policiers. Le genre entretient donc un rapport étroit avec l’« hypertextualité », définie par Genette comme le rapport d’un texte avec les textes antérieurs¹⁵⁷. Pour autant, le danger, remarque Raphaël Baroni, consiste à :

ne considérer que les œuvres les plus conventionnelles pour analyser un genre que l’on suppose stable *a priori*, et d’écarter d’emblée les œuvres les plus originales qui s’appuient pourtant sur les bases de contrats de lecture similaires ou pour le moins apparentés.¹⁵⁸

¹⁵⁵ “An Interview with Ian Rankin”. *Bookslut*, April 2005. *Op. cit.*

¹⁵⁶ Hans Robert JAUSS. « Littérature médiévale et théorie des genres ». *Théorie des genres*. Paris : Seuil, 1986. Collection Points, p.42.

¹⁵⁷ Gérard GENETTE. *Palimpsestes*. Paris : Seuil, 1982, p.13.

¹⁵⁸ Raphaël BARONI. « Genres littéraires et orientation de la lecture ». *Poétique*. Avril 2003. n° 134. p. 145.

Le présupposé selon lequel le roman policier, par exemple, serait un genre stable, est erroné : les fluctuations de la catégorisation des romans écossais contemporains où figure un crime en sont la preuve. Pourquoi exclure *Laidlaw* de cette catégorie malgré le fait qu'il réponde en tout aux codes attendus du polar ? En effet, l'incipit évoque le crime et la fuite du criminel, les pages suivantes présentent le détective chargé de l'enquête, et les péripéties mènent progressivement vers un dévoilement de l'identité du coupable, qui est arrêté lors du dénouement. Il n'y a rien dans la structure de l'intrigue de *Laidlaw* qui s'écarte franchement de l'horizon d'attente d'un lecteur quant au roman policier. S'il a été mis à l'écart de cette catégorie par la critique littéraire, c'est parce qu'elle a considéré qu'il offrait une écriture de qualité et abordait des problèmes sociaux, psychologiques et identitaires. Cela revient à présupposer arbitrairement qu'un roman policier ne peut en aucun cas aborder des problèmes de ce genre – qu'il se situe en-deçà – et que l'on ne peut en escompter une écriture de qualité.

En revanche, la critique méfiante avait catégorisé les premiers romans de Rankin dans la section « polar ». Si l'on suivait le même raisonnement, il serait logique, à présent que ses textes sont considérés comme bien écrits et dignes d'intérêt, et se préoccupent de grandes questions similaires à celles qu'abordent les ouvrages classés comme *mainstream*, que l'on change l'étiquette générique de ces romans ou, plus simplement, qu'on les retrouve sur les étagères des librairies portant la mention *Fiction*. Mais la reconnaissance fut progressive, et les libraires ne pouvaient pas décider au milieu de la série sur l'Inspecteur Rebus de changer les romans d'étagère sans rendre leur démarche illisible pour les acheteurs potentiels. Aujourd'hui encore, les romans de Rankin demeurent donc sur les étagères intitulées *Crime fiction* du fait de la simple force d'inertie.

La catégorisation générique donne ainsi lieu à de nombreuses approximations. Eisenzweig remarque d'ailleurs que, dans les discours conventionnels sur le roman policier, ce n'est jamais l'œuvre individuelle qui est en cause, mais seulement l'œuvre « en

tant qu'appartenant à un genre » qui est marquée « du sceau de l'infamie paralittéraire »¹⁵⁹. La notion de genre reste trop abstraite, décrétée *a priori* et au mépris des différences spécifiques et de la qualité d'œuvres individuelles. Les œuvres consacrées comme « littéraires » ne se distinguent d'ailleurs pas par une absence de traits génériques, mais au contraire par la multiplicité de leurs influences génériques.

S'appuyant sur les travaux de Jean-Marie Schaeffer¹⁶⁰, Anissa Belhadjin pose la question en ces termes : soit l'on considère un ouvrage qui transforme et transcende les genres dans lesquels il puise comme un ouvrage « a-générique », ce qui a pour conséquence qu'un grand texte ne sera jamais générique ; soit on considère simplement avec Schaeffer que « la transformation par rapport au modèle est un lien générique »¹⁶¹. Cette dernière définition a plusieurs avantages majeurs : elle « évite le parti pris subjectif puisque 'genre' et 'littérature' ne sont plus antinomiques »¹⁶² ; elle rend caduque l'expression de « paralittérature » et permet ainsi de ne plus confondre littérature de genre et sous-littérature ; enfin, elle permet aussi de remettre en question la dichotomie sociale sous-jacente aux jugements de goût et de culture. Dans son étude des arts littéraires et picturaux, Aron Fiedler se réjouit de même que l'art dit « populaire » soit essentiellement subversif et perturbe les hiérarchies anachroniques :

What the final intrusion of Pop into the citadels of High Art provides, therefore, for the critic is the exhilarating new possibility of making judgments about the 'goodness' and 'badness' of art quite separated from distinctions between 'high' and 'low' with their concealed class bias.¹⁶³

Il ne s'agit donc pas de renoncer à toute distinction de qualité, mais plutôt aux distinctions subordonnées à la dichotomie entre la littérature populaire ou « basse » et la littérature élitiste dite « haute ». L'exemple de l'évolution de la considération des romans noirs de Raymond Chandler montre à quel point ce préjugé est caduc : après avoir été

¹⁵⁹ Uri EISENZWEIG. « Présentation du genre ». *Littérature*. Février.1983. n°49.

¹⁶⁰ Jean-Marie SCHAEFFER. « Du texte au genre ». *Théorie des genres*. Paris : Seuil, 1986. Points Seuil, p.203.

¹⁶¹ Anissa BELHADJIN. *Op. cit.*, p.6-7.

¹⁶² *Idem.*

¹⁶³ Leslie Aron FIEDLER. *Op. cit.*

jugé comme un écrivain d'aussi mauvaise qualité que le papier sur lequel étaient imprimés ses romans (d'où le terme de *pulp fiction*), il est aujourd'hui reconnu comme un auteur ayant abordé à sa manière de grands problèmes sociaux et créé de nouvelles tournures de langage, et à ce titre il a sa place dans les colloques littéraires des universités du monde entier.

Soixante ans plus tard, Rankin a connu le même trajet avant que ne s'impose au sujet de son œuvre l'idée que la « littérature de genre » ou « para-littérature » est une catégorie dépassée qui ne peut rendre compte du fourmillement qu'offre le roman policier. Son œuvre nous prouve qu'il est possible d'écrire un roman policier cultivé. La reconnaissance est venue d'abord de ce même lectorat populaire que l'on croyait justement incapable de juger des questions de goût, puis elle a gagné les éditeurs conquis par l'idée du profit potentiel à réaliser sur la vente d'éditions de luxe, et a fini par s'imposer aux universitaires, bientôt suivis par la Reine d'Angleterre elle-même. Même les jurys de prix littéraires, sanctuaires des sanctuaires, commencent à céder aux attraits du roman policier. Comme le dit Ian Rankin,

Crime fiction is going through a second golden age. It seems to me, looking at the Whitbread short list or the Booker, that the literary novel is actually looking back.¹⁶⁴

On remarquera toutefois que, même au moment où Rankin se réjouit de ce que le roman policier gagne en respectabilité, il ne peut s'empêcher de sacrifier aux vieux clichés sur l'art : l'expression « looking back » suppose que, dans l'histoire linéaire de l'art, le roman dit « littéraire » est en avance sur le roman policier, et doit par conséquent regarder en arrière pour mesurer le chemin parcouru. Mais cette vision de l'art a perdu beaucoup de sa crédibilité depuis les années 1990.

Dans *Vie et mort de l'image*, Régis Debray remet radicalement en question la notion même d'avant-garde, qu'il décrit comme subordonnée à l'appréhension occidentale de l'histoire de l'art. Selon ce schéma, qui s'inspire à la fois du mythe chrétien de l'histoire et

¹⁶⁴ Robert McCrum. *Op. cit.*

de l'idée positiviste de progrès, l'« Art » suit à travers les siècles une progression linéaire, évoluant à partir d'une « année zéro » et en direction d'une « apocalypse idéale » comparable au Jugement Dernier¹⁶⁵. Si l'on souscrit à cette conception de l'art, tout nouveau mouvement artistique apparaît comme plus abouti que le précédent, chaque nouvel artiste s'avance un peu plus loin sur la route qui mène vers la Terre promise :

Pour que l'idée d'avant-garde ait un sens, il faudrait pouvoir ramener l'enchaînement des formes plastiques à une séquence cumulative de solutions de plus en plus adéquates successivement apportées à un même problème, le long d'un vecteur où plus on avancerait, mieux on serait armé pour dépasser la solution précédente.¹⁶⁶

Mais cette vision n'a plus aucun sens si l'on admet que les problèmes que se sont posés les fabricants d'images au cours de l'histoire étaient aussi variés que les lieux, les époques et les conceptions de la vie dans le cadre desquels ils travaillaient, et que l'art occidental même « fait changer au fur et à mesure les problèmes qu'il se pose »¹⁶⁷. Si bien que chaque artiste fait à chaque fois table rase pour repartir à neuf : « Chacun devenant sa propre avant-garde, il n'y a donc plus d'avant-garde, faute d'un front et d'arrière communs à tous »¹⁶⁸.

Par conséquent, l'articulation entre une « avant-garde » qui anticiperait sur l'art à venir et un art « populaire » de vulgarisation qui stagnerait sur des acquis s'effondre d'elle-même. Que l'on envisage l'opposition entre « avant-garde » et « art populaire » sous l'angle du genre ou sous l'angle de l'histoire de l'art, ou que l'on l'examine avec un tant soit peu de rigueur, elle s'avère caduque. D'ailleurs, le concept d'Art lui-même ne survit pas à l'analyse « médiologique » de Régis Debray, cette étude qui traverse l'histoire de l'art, l'histoire des techniques et celle des religions ; il explique que l'art naît – et meurt – au moment où il prend conscience de lui-même, au moment où il cesse de fonctionner comme une présence ou un indice du sacré perçu non en termes de beauté mais en

¹⁶⁵ Régis DEBRAY. *Vie et mort de l'image*. Paris : Folio, 1992. Collection Folio Essais. p.213.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p.216.

¹⁶⁷ *Idem.*

¹⁶⁸ *Ibid.*, p.216.

termes d'efficacité, et « se [prend] lui-même pour fin et objet »¹⁶⁹, perdant la plus grande partie de sa puissance magique pour appeler à une contemplation esthétique individualiste. Les éditeurs et autres lecteurs institutionnels de Rankin ont peut-être eu l'intuition de tout cela quand ils ont choisi de récompenser ses romans par des prix littéraires.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p.331.

3) LE PROJET AMBITIEUX DU ROI DU « TARTAN NOIR »

S'il avait des doutes quant à sa vocation d'écrivain policier au XX^e siècle, Ian Rankin n'en a plus au début du XXI^e. Il s'engage délibérément plus avant dans cette voie, et son choix est récompensé par les plus hautes autorités du royaume britannique. Il a dépassé les préjugés concernant l'articulation entre la littérature de genre et la littérature tout court, et trouvé dans le roman policier un outil pour accomplir des ambitions que ne peut accomplir la fiction traditionnelle. En cela, il est la figure de proue d'un mouvement naissant, comparable à celui qu'a connu le roman *hard-boiled* de l'Amérique des années 1960, et qui travaille à donner ses lettres de noblesse au roman noir écossais contemporain.

1. Promouvoir l'identité écossaise

Promouvoir l'identité écossaise est une ambition qu'ont en commun la plupart des écrivains écossais contemporains, quoique plus ou moins délibérément et à des degrés divers. Ce projet est particulièrement important et délibéré chez un auteur comme James Kelman, qui s'impose une contrainte linguistique qui consiste à reproduire le dialecte écossais dans son oralité au moyen de contractions, d'orthographe semi-phonétiques, d'expressions familières et autres termes dialectaux, et ce afin de faire enfin entendre et de donner une dignité à cette voix écossaise qui, sur les ondes radio-télévisées, semblait si souvent « stupid and funny », comme le formulait Alasdair Gray dans *1982, Janine*¹⁷⁰.

Alasdair Gray lui-même a écrit un pamphlet dont le programme est inscrit dans le titre, *Why Scots Should Rule Scotland*¹⁷¹. Cette intention est un peu moins délibérée, bien

¹⁷⁰ Alasdair GRAY. *1982, Janine*. Edinburgh : Canongate, 1984, p.215.

¹⁷¹ Alasdair GRAY. *Independence : Why Scots Should Rule Scotland*. Edinburgh : Canongate, 1992.

qu'elle soit également présente dans les œuvres des écrivains plus « populaires ». Domenica, un personnage d'Alexander McCall Smith, revendique la nécessité de préserver l'identité écossaise : « I want to have a culture that is the product of where I am – that engages with the issues that concern me »¹⁷². L'identité nationale procède d'une connaissance commune de l'histoire :

If we lost that, then we'd be just an odd collection of people living on the same bit of land. And that would be my nightmare, Pat – it really would. If our sense of ourselves as a group, as a nation, as Scots, were to disappear.¹⁷³

Ce devoir de mémoire identitaire est sous-jacent mais très présent chez Ian Rankin. Les nombreuses références à des auteurs écossais comme James Hogg ou Robert Louis Stevenson, notamment dans *Knots & Crosses* et *Hide & Seek*, puisent dans un imaginaire commun aux écossais et affirme la valeur de leur culture et sa pertinence dans le monde contemporain. Dans toute la série mettant en scène l'Inspecteur Rebus, Rankin fait référence aux anciens modes de vie et aux événements marquants du passé écossais ; et ces références sont toujours associées à des emplacements précisément localisés de la ville d'Édimbourg. Tantôt il évoque la fabrication de la butte qui monte au château d'Édimbourg, constituée de gravats pris dans le futur quartier de New Town pour recouvrir une ville préexistante et insalubre (*Set in Darkness*, p.154), tantôt le tragique destin des Covenanters, dissidents presbytériens dont plusieurs centaines furent emprisonnés et massacrés par les hommes de Charles II dans le cimetière de Greyfriars à Édimbourg (*Falls*, p.399), ou encore les exécutions publiques qui avaient lieu sur la place du Grassmarket (*Set in Darkness*, pp.95-96). Dans *The Falls*, une étrange affaire de meurtre conduit Rebus à enquêter sur la découverte de petites poupées funéraires très anciennes qui sont réellement exposées au *National Museum of Scotland*. Les références aux histoires du gentleman cambrioleur Deacon Brodie et des assassins Burke et Hare au XIX^e siècle

¹⁷² Alexander McCALL SMITH. *Espresso Tales*. Toronto : Vintage, 2006. Random House, Canada Edition, p.341.

¹⁷³ *Ibid.*, p.340.

ne se comptent plus dans les romans de Rankin. La plupart du temps, les anecdotes ainsi rapportées ont un caractère sinistre, et appartiennent à un corps avéré de légendes urbaines locales.

Ce mélange de nostalgie et de gothique inscrit Rankin dans la droite lignée de Robert Louis Stevenson qui se livrait dans sa série d'essais sur Edimbourg intitulée *Picturesque Notes* à une réflexion sur l'interaction entre lieu, Histoire et histoires :

The character of a place is often most perfectly expressed in its associations. An event strikes root and grows into a legend, when it has happened amongst congenial surroundings. Ugly actions, above all in ugly places, have the true romantic quality, and become an undying property of their scene.¹⁷⁴

Stevenson explique que le lieu urbain est créateur de légendes qui décantent au cours des âges ; les histoires les moins captivantes sont peu à peu oubliées, « and by survival of the fittest, a body of tradition becomes a work of art. »¹⁷⁵ Il oblitère ici le rôle de l'écrivain dans la création littéraire, préférant envisager la culture urbaine comme un corps organique en-deçà de toute interprétation individuelle soumis aux seules lois du darwinisme. Le sentiment identitaire est intimement lié à une continuité historique qui s'inscrit dans l'espace.

Les références que font Stevenson et Rankin à un fonds commun historique typiquement écossais remettent en question l'affirmation d'Edwin Muir selon laquelle :

[A] Scottish writer who wishes to achieve some approximation to completeness has no choice except to absorb the English tradition, and [...] if he thoroughly does so his work belongs not merely to Scottish literature but to English literature as well.¹⁷⁶

Dans chacun de ses romans, Ian Rankin prouve qu'il existe bien une tradition littéraire et une mémoire collective écossaises ; il nie même toute filiation de ses romans policiers avec le roman à énigme anglais pour se réclamer plutôt de la littérature écossaise gothique et du roman noir de l'Amérique des années 1960. Si l'on suit le raisonnement de Cairns Craig, et que le roman noir écossais se réfère à une tradition locale offrant une

¹⁷⁴ Robert Louis STEVENSON. *Picturesque Notes*. *Op. cit.*, p.59.

¹⁷⁵ *Idem*.

¹⁷⁶ Cairns CRAIG. « Prologue: Peripheries ». In *Out of History: Narrative Paradigms in Scottish and British Culture*. Edinburgh : Polygon, 1996, p.16.

continuité historique, alors l'identité écossaise est forte et valable. Les romans de Rankin n'appartiennent pas à la littérature anglaise mais à la littérature écossaise, et ont une parenté avec les oncles d'Amérique Chandler, Hammett et Ellroy. Si la culture écossaise gagne à être mise en perspective dans le temps, elle s'épanouit aussi avec le recul que peut offrir l'espace. Tout comme *Jekyll & Hyde* de Stevenson, *Tooth & Nail*, dont l'intrigue se déroule à Londres, ne parle pourtant que d'Édimbourg, car la ville de Londres est filtrée par le regard écossais et systématiquement comparée avec sa cousine du nord.

Régis Debray explique l'importance de l'ancrage de toute œuvre d'art dans un lieu :

L'avènement de l'art se repère à la production d'un *territoire*, indissolublement idéal et physique, civique et citadin. Il naît de la *réunion d'un lieu et d'un discours*.¹⁷⁷

Un territoire est un espace physique tel que perçu par le regard unifiant du sujet qui l'habite, individu ou nation ; c'est l'équilibre parfait entre topographie et culture, l'ancrage physique d'une identité. C'est donc le discours qui donne naissance au territoire, mais il n'y a pas de territoire sans espace préalable. Ce que propose Rankin dans ses romans, c'est précisément cela : un territoire, réunion d'un lieu et d'un discours. Cet investissement de l'espace par la culture dans les livres de Rankin se réverbère d'ailleurs de manière très concrète grâce à une initiative municipale qui a officiellement imprimé la marque de l'écrivain dans le tissu urbain d'Édimbourg : il s'agit de l'inauguration récente de trois rues appelées respectivement Rankin Drive, Rankin Road et Rankin Avenue, dans le quartier de Blackford, au sud de Marchmont où habite l'inspecteur Rebus. Ainsi donc, si le plan d'Édimbourg est l'un des motifs structurels des romans de Rankin, Édimbourg reconnaît en retour l'impact de ses livres sur l'imaginaire mondial de la capitale écossaise en estampillant son nom sur ses cartes. La ville donne forme aux livres, et les livres marquent la ville.

Cependant, les romans de Rankin ne sont pas particulièrement militants par leur parti-pris linguistique. Ils sont écrits dans un anglais vernaculaire, avec seulement des

¹⁷⁷ Régis DEBRAY. *Op. cit.*, p.313.

traces occasionnelles de scotticisms dans le dialogue à partir de *Tooth & Nail*, le troisième volume de la série. Rankin explique ce nouveau parti pris comme une tentative de rapprochement avec une nation qu'il ne peut, à ce moment-là de sa vie, contempler que de loin :

I also started to introduce Scottish words into the text, perhaps to ensure that I wouldn't lose them entirely. After all, living in rural south-west France, I had few opportunities to say things like 'wersh' (meaning sour), 'winching' (going steady) and 'hoolit' (drunk). In time, these words would even start to creep into the Oxford English Dictionary, with the Rebus novels cited for reference.

Crivvens. (*Tooth & Nail* p.IX)

L'intention pédagogique est manifeste dans cet extrait de préface, car l'écrivain fournit la définition de chaque mot à l'attention des lecteurs non avertis. L'exclamation dialectale « crivvens » exprime l'heureuse surprise de l'auteur devant son entrée dans le vénérable *Oxford Dictionary*, où son texte est érigé en référence en matière de dialecte écossais. Aux quelques mots de dialecte que l'on peut relever dans les romans de Rankin, s'ajoute la mention de marques locales comme celle du soda *Irn Bru*, ainsi qu'une poignée d'idiotismes inventés sur le modèle de *Trainspotting* d'Irvine Welsh:

I loved the argot that Welsh actually mainly invented – slang words from Edinburgh that I knew didn't exist because I'd lived in Edinburgh. So I decided to invent things in my book too. I thought, 'what might Rebus call a constable?' He might call him a wooly suit because that is sort of what they wear. And cells could be biscuit tins and it would all be a little more difficult for the reader.¹⁷⁸

Ian Rankin choisit d'aborder les problèmes sociaux dans un langage vernaculaire, en insérant dans son texte quelques expressions à décrypter afin de créer une complicité linguistique avec le lecteur écossais qui les retrouve au fil des romans.

Alexander McCall Smith fait lui aussi l'éloge des expressions dialectales écossaises et autres idiotismes dans un poème inséré à la fin de son roman *Espresso Tales* :

Our tiny planet, viewed from afar, is a place of swirling clouds
And dimmish blue; Scotland, though lodged large in all our hearts,
Is invisible at that distance, not much perhaps,
But to us it is our all, our place, the opposite of nowhere;
Nowhere can be seen by looking up
And realizing, with shock, that we really are very small;
You would say, yes, we are, but never overcompensate,
Be content with small places, the local, the short story

¹⁷⁸ Gill PLAIN. "Rankin Revisited : an Interview with Ian Rankin". *Op. cit.*, p.130.

Rather than the saga; take pleasure in private jokes,
In expressions that cannot be translated,
In references that can be understood by only two or three [...]:
They mean the world, they mean the world.¹⁷⁹

A en croire ce poème, la petite taille de l'Ecosse est ce qui autorise une connaissance approfondie de son territoire, de ses habitants et de son langage. Cette connaissance intime est la condition de possibilité d'une expérience subjective totalisante : du fait même de sa petite taille, l'Ecosse est ressentie comme un monde complet, autosuffisant, et ses dimensions subjectives sont inversement proportionnelles à ses dimensions objectives.

De la même manière, la position politique marginale de l'Ecosse en Grande-Bretagne devient l'occasion d'une expression identitaire plus forte et plus vivace dans la littérature contemporaine. C'est en tout cas le point de vue que défend Iain Banks, interrogé pour

The Richmond Review :

There's also the feeling that because of the alienation that Scots have felt from successive British governments, because the Scots have consistently been saddled with governments completely different from the way we've voted, we feel that we're not part of that any more and therefore people look for ways to express themselves, express their difference. A cultural divide has opened up and most English people don't understand the depth and width of it even now. That has made a difference. Writers in that situation have a different voice and are even more determined to express it.¹⁸⁰

Par la théorie et la pratique, des écrivains comme Ian Banks, Irvine Welsh, Alexander McCall Smith et Ian Rankin prouvent qu'en Ecosse, l'aliénation post-impérialiste peut devenir une chance d'exprimer un regard unique sur le monde.

2. Faire découvrir la littérature aux non-lecteurs

L'une des autres ambitions avouées de Rankin est d'écrire, précisément, pour ceux que le roman noir, de lecture apparemment facile, attire plus que la littérature élitiste. L'idée lui en était venue en réfléchissant aux lectures de son père. Dans une interview avec Robert McCrum, il explique la naissance et le cheminement son projet :

¹⁷⁹ Alexander McCALL SMITH. *Espresso Tales*. Toronto : Vintage, 2006. Random House, Canada Edition.

¹⁸⁰ "A Quick Chat with Iain M. Banks". In *The Richmond Review*. 1996. [consulté le 03 septembre 2011]. Disponible sur <http://www.richmondreview.co.uk/features/banksint.html>.

Right from the very beginning I knew I wanted to write palpably Scottish fiction. I took the first James Kelman novel, *The Busconductor Hines*, home to my dad. I thought my dad would like this; it's written in Scots. But my dad said: 'I can't read that.' He was reading James Bond and John Le Carré. That was part of what attracted me to crime – the idea of getting a wide audience. Everything I wanted to say about Scotland I could say in a crime novel.¹⁸¹

The Busconductor Hines, qui date de 1984, a créé un précédent dans la tradition littéraire écossaise : c'est le premier roman entièrement rédigé en langue vernaculaire écossaise. Il emploie des termes dialectaux et une écriture semi-phonétique qui – technique avant-gardiste s'il en est – retranscrit le flux de pensées du personnage éponyme, contrôleur de bus marié qui se sent prisonnier de sa condition sociale¹⁸². Les romans suivants de James Kelman sont écrits avec la même contrainte linguistique, ainsi que ses recueils de poèmes. D'où l'espoir naïf du jeune Ian Rankin qui croyait que son père, d'extraction ouvrière, se reconnaîtrait dans ces personnages et leur langage. Mais paradoxalement, les livres qui voulaient justement donner la parole à la classe ouvrière s'aliènent ce lectorat à cause du caractère ardu de leur lecture.

How Late It Was, How Late, roman publié par Kelman en 1994, imite l'oralité dès la répétition du titre. Il raconte le calvaire d'un homme arrêté par la police après une nuit d'ivresse et battu jusqu'à en devenir temporairement aveugle, qui doit, une fois son innocence prouvée, retraverser toute la ville de Glasgow à pied, sans chien d'aveugle ni canne, pour rentrer chez lui. Le motif de la cécité montre toute l'importance de l'espace urbain, car il rompt le lien physiologique du personnage à son environnement. Le roman est d'une lecture malaisée : il s'agit d'un long récit en focalisation interne sans intrigue évidente, qui n'a d'autre rapport avec le roman policier que le lieu dans lequel se déroule toute la première partie. Si la qualité littéraire des drames sociaux de James Kelman est reconnue par les critiques et les cercles universitaires, leur difficulté exclut cependant non seulement une grande partie des lecteurs qui ne sont pas écossais, mais encore, comme le prouve l'expérience du père de Rankin, des Écossais même qui parlent cette langue mais

¹⁸¹ Robert McCrum. *Op. cit.*

¹⁸² James KELMAN. *The Busconductor Hines*. London : Polygon, 2007.

n'ont pas l'habitude de la lire. Il semble dans ce cas que la littérature élitiste ait lieu d'envier quelque peu le large public de la littérature « grand public ».

D'où l'idée de Rankin d'adopter les codes du roman policier, perçu pour ces raisons non pas comme un repli ou un rejet des grands problèmes sociaux et identitaires, mais comme une libération :

I thought, do I want to spend seven years at university writing books that are only read by people at university, like James Joyce's *Ulysses*, or do I want to write the kind of books my Dad would read? It was a pretty simple answer.¹⁸³

Ce serait une erreur de considérer ce projet comme une opération de nivellement par le bas : tout en ayant une grande admiration pour James Joyce, Rankin reconnaît simplement que *Ulysses* n'est pas à la portée de tout le monde, et que, plutôt que de négliger les classes laborieuses et de les considérer comme incapables de faire preuve de goût, il préfère redonner une voix à ceux que la *high culture* dédaigne, et leur procurer des romans de qualité ayant l'avantage supplémentaire d'être attrayants et relativement faciles à lire. En choisissant son public, Ian Rankin opère une revendication sociale qui conditionne l'écriture de ses romans.

Ainsi, en 2009, à un moment où il était bien installé dans sa carrière d'écrivain et reconnu internationalement, et où on commençait à chuchoter son nom même à l'université, Ian Rankin fit le choix d'écrire un livre qui s'adresse spécifiquement et délibérément à un public plus rétif encore à la lecture. Le point de départ fut un projet élaboré par l'agence britannique *READ* à l'occasion du *World Book Day*, la journée internationale du livre. La contrainte était d'écrire une œuvre très courte destinée principalement à des adultes qui ne lisent presque pas, n'ont jamais lu ou ont arrêté, ou qui recherchent simplement un roman court à lire, par exemple, dans les transports. D'où le nom du projet : *Quick Read*. Les œuvres produites furent vendues au prix accessible de 1,99£. A partir de cette contrainte acceptée, Ian Rankin a produit *A Cool Head*, histoire

¹⁸³ "An Interview with Ian Rankin". In *Bookslut*, April 2005. *Op. cit.*

d'un fossoyeur qui retrouve un de ses amis blessé à mort et chargé d'un gros sac de billets¹⁸⁴.

Rankin fait ainsi un usage militant de la popularité du roman noir. Parallèlement, il s'efforce de promouvoir d'autres initiatives artistiques d'ouverture sociale : il témoigne par exemple en faveur des bandes dessinées *Manga Shakespeare* sur leur site Internet. Il s'agit de mangas destinés à un public d'adolescents et reprenant les intrigues des tragédies shakespeariennes. Encore une fois, c'est un membre de sa famille qui a inspiré la prise de position de Rankin, en l'occurrence son fils, qui souffre d'une maladie génétique causant un retard mental. L'écrivain explique sur la page des témoignages du site Internet :

If I have my way comics will play their part in the literacy debate. My son has no interest in English at school, but has devoured three *Manga Shakespeare* graphic novels, plus the graphic novel of Kafka's *The Trial*.¹⁸⁵

Le phénomène « littérature » vient soutenir la notion de « literacy », favorisant d'abord une maîtrise concrète de la langue au jour le jour puis, dans un deuxième temps, une réflexion littéraire et philosophique.

Dans la même veine, Rankin lui-même a écrit une nouvelle intitulée « MacBeth was innocent » qui fusionne le roman noir avec la tragédie classique¹⁸⁶. L'intrigue est la suivante : l'Inspecteur Burnett et l'Inspecteur Coles sont postés en surveillance de nuit devant la maison d'un homme condamné pour meurtre qui vient de s'échapper de prison. Burnett, qui prend des cours du soir, commence par passer le temps à parler de la tragédie *MacBeth* à son collègue, et lui propose une nouvelle interprétation selon laquelle le personnage de Shakespeare aurait été victime d'une machination de Malcolm, fils de Duncan, le roi assassiné. La nouvelle n'est pas sans rappeler l'essai intitulé *Qui a tué Roger*

¹⁸⁴ Ian RANKIN. *A Cool Head*. London: Orion Paperback, 2009.

¹⁸⁵ "Testimonials". In *Manga Shakespeare*. [consulté le 10 sept 2011]. Disponible sur <http://www.mangashakespeare.com/testimonials.html>.

¹⁸⁶ Ian RANKIN. "MacBeth Was Innocent: Ian Rankin Exclusive Story". In *The Times*, July 18th, 2009. Consulté le 3 septembre 2011. Disponible sur http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/books/article6717636.ece.

Acroyd ?¹⁸⁷, dans laquelle Pierre Bayard réexamine par le menu l'affaire du meurtre de Roger Acroyd telle qu'elle a été écrite par Agatha Christie¹⁸⁸ pour en tirer de toutes nouvelles conclusions quant à l'identité du coupable, se livrant à cette occasion à une réflexion approfondie sur les limites de l'interprétation littéraire.

L'interprétation de *MacBeth* par Ian Rankin est extrêmement détaillée et témoigne d'une lecture très précise de l'œuvre. Selon le personnage Burnett, la mort de Macbeth est suspecte :

Burnett shook his head. "Anyway," he went on, "now that it looks like Macbeth's a psycho — best friend dead; Macduff's family slaughtered; wife off her trolley — Malcolm's got the whole world on his side, especially the bereaved Macduff. Time to head north with an army. In the play, it's Macduff who kills Macbeth, but again I just don't see it. Macbeth's the warrior, remember. Toughest nut in town. Maybe Malcolm creeps up behind him while he's wrestling with Macduff and stabs him in the back."¹⁸⁹

Non seulement cette toute nouvelle interprétation qui tire *MacBeth* vers le roman noir donne du relief à une œuvre qui, dans l'esprit de beaucoup des lecteurs de Rankin, est probablement aussi intangible qu'ennuyeuse, mais en plus la familiarité du langage et le style haché à base de phrases nominales acclimatent la tragédie shakespearienne au langage contemporain. Les expressions « it looks like MacBeth is a psycho » et « wife off her trolley » perturbent radicalement le niveau de langue traditionnellement associé aux œuvres de Shakespeare, tandis que « toughest nut in town » évoque le langage du roman *hard-boiled* américain. A lire cette nouvelle, on comprend mieux pourquoi Rankin déclare dans une interview que le roman noir a une portée anarchique¹⁹⁰ : il opère un syncrétisme qui bouleverse les hiérarchies socio-culturelles. L'oralité familière contemporaine est ponctuée de citations tirées directement de la tragédie shakespearienne :

Burnett opened the book again and turned to the page he needed. Coles could see that there was a lot of underlining and scribbles in the margin. "My desire all continent impediments would o'erbear," Burnett recited, running his finger along the words, "that did oppose my will. Better Macbeth than such an one to reign?" He closed the book again. "He goes on to say that he really

¹⁸⁷ BAYARD, Pierre. *Qui a tué Roger Acroyd ?* Paris : Editions de minuit, 1998. Collection Double.

¹⁸⁸ CHRISTIE, Agatha. *The Murder of Roger Acroyd* [1926]. New York : Harper Collins, 2011.

¹⁸⁹ *Idem*.

¹⁹⁰ Ian RANKIN. "Why Crime Fiction is Good for You". *Edinburgh Review*, 1999. pp. 9-16. n° 102. p.15.

isn't fit for power. Macduff has to persuade him. [...] he knows he'd make a terrible ruler because he has lied, cheated and murdered his way there.”¹⁹¹

Le passage de Shakespeare est paraphrasé et expliqué par l'inspecteur Burnett, qui convainc son collègue Cole de se replonger dans Shakespeare. La nuit suivante, ils opèrent le rapprochement avec l'affaire en cours : leur présumé meurtrier a peut-être été lui aussi victime d'une machination. Les deux intrigues sont comparées point par point, si bien que la résolution d'un meurtre contemporain est conditionnée par l'élucidation des omissions et les incohérences de l'intrigue de l'œuvre de Shakespeare. « Whole play's teeming with unreliable evidence »¹⁹², remarque Cole. Les éléments de l'intrigue shakespearienne sont systématiquement ramenés à des équivalents contemporains ; ainsi, Burnett explique que les sorcières forment « a girl gang » qui manipule Macbeth. Il offre cette paraphrase familière de leurs prédictions : « 'And because we say you are going to be king — no doubt about it, pal, so don't bother arguing — that means you are going to have to slice the old boy' »¹⁹³. Les deux affaires de meurtre s'entrelacent jusqu'à la fin de la nouvelle, citations de Shakespeare à l'appui. Les inspecteurs s'inspirent de leur réinterprétation du destin de Macbeth pour analyser le cas de Brian Moyes, le prisonnier en cavale de la nouvelle.

Ils en viennent à penser que Moyes n'était peut-être pas coupable du crime dont on l'accuse, et finissent par en déduire qu'ils surveillent la mauvaise maison puisque Moyes ne s'est pas échappé pour retrouver sa famille, mais pour se venger du véritable meurtrier. Ils se précipitent à la maison du probable meurtrier, celui qui a fait enfermer un autre à sa place. Ce sont eux qui ouvrent la porte quand Moyes s'y présente avec un couteau à la main. L'un des inspecteurs, encore tout imprégné de l'histoire de Shakespeare, exige la reddition de Moyes en des termes inattendus :

¹⁹¹ Ian RANKIN. “MacBeth Was Innocent: Ian Rankin Exclusive Story”. In *The Times*, July 18th, 2009. Consulté le 3 septembre 2011. Disponible sur http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/books/article6717636.ece.

¹⁹² *Idem*.

¹⁹³ *Idem*.

'Give us the dagger, Brian.'
Moyes's brow furrowed. 'The what?'
'The knife,' the policeman corrected himself. 'I meant, give us the knife.'¹⁹⁴

Si le langage shakespearien peut être paraphrasé par du vocabulaire contemporain, un mot du XVII^e siècle peut aussi se glisser dans les dialogues d'une nouvelle policière. Une citation de la scène 1 de l'acte IV de *MacBeth* clôt d'ailleurs la nouvelle :

'Something wicked this way comes,' the policeman now holding the knife said to his colleague.
'Couldn't have said it better myself,' his colleague seemed to agree.¹⁹⁵

La voix de Shakespeare est portée par le genre policier qui lui donne une résonance très actuelle. On peut imaginer qu'à la suite de la lecture de la nouvelle de Rankin, une certaine proportion des lecteurs est allée porter un nouveau regard sur le texte original de Shakespeare. On notera d'ailleurs que la citation « Something wicked this way comes » a donné son titre à un roman de Ray Bradbury mêlant horreur et fantaisie. Les littératures dites « de genre » se réapproprient les classiques, les font vivre et vibrer, et montrent à quel point leurs thèmes sont toujours d'actualité : comme le dit l'inspecteur Coles, « It's basic human nature I'm talking about. I'm sure it's all there in Shakespeare »¹⁹⁶.

De même, lorsqu'on demande à Rankin d'expliquer en quoi le roman noir bénéficie à ses lecteurs, il répond : « Well, it is about tragedy, and emotional resonances to tragedy, and moral choices and questions. »¹⁹⁷ Cette phrase, qui répondait à la question « Why is crime fiction good for you? », aurait tout aussi bien pu répondre à la question « Why is Shakespeare good for you? ». Il y a entre le roman policier et le théâtre tragique un rapport d'analogie qui se situe en partie dans l'unité d'action et dans la structure scénique exposition/ crise/ développement/ dénouement/ épilogue (quoique le roman noir inverse fréquemment l'ordre des deux premières étapes en décrivant le meurtre initial

¹⁹⁴ *Idem.*

¹⁹⁵ *Idem.*

¹⁹⁶ *Idem.*

¹⁹⁷ Ian RANKIN. "Why Crime Fiction is Good for You". *Edinburgh Review*, 1999. pp. 9-16. n° 102. p.10.

avant de présenter le détective qui sera chargé de l'enquête), mais aussi dans une communauté de thèmes et d'effets. Selon les propres termes du roi du *Tartan Noir*,

In dealing with these aggressive qualities in the human animal, crime fiction provides both a salutary warning and the cathartic effect of all good drama.¹⁹⁸

3. Susciter une réflexion sur les problèmes sociaux contemporains

Ian Rankin n'a plus lieu de s'inquiéter quand la presse l'interroge à propos de l'articulation entre roman policier et littérature. Ainsi, à un journaliste qui lui posait l'éternelle question: « You got into the crime section of the bookstores by accident. Are you more at ease with your identity as a crime writer now? »¹⁹⁹, il répondit par l'affirmative, expliquant que déjà à l'époque où il préparait son doctorat, il aimait lire les romans de Chandler, Hammet, Ruth Rendell et P. D. James pour la simplicité et la force de leur structure, et pour leur ancrage dans un lieu précis :

I liked the strong sense of place that you get in crime fiction, the strong central character, the traditional storytelling with that strong sense of a beginning, a middle and an end. I like the games that you can play in a crime novel. I found that everything I want to say about the world I can say quite nicely in the crime genre, so why do anything else?²⁰⁰

Rankin l'a rappelé à de nombreuses reprises dans ses interviews, le roman policier lui permet d'aborder tous les grands problèmes de la société contemporaine :

My main concern was to write books about contemporary Scotland and, with each book to say something about a new bit of the puzzle -- the oil industry, legal system, the political system or whatever."²⁰¹

L'image du puzzle représente les romans comme autant de fragments d'une carte complète de la ville. Comme une asymptote, l'écriture sérielle aspire donc à une totalité dont elle se rapproche toujours sans jamais l'atteindre. Ainsi, l'intrigue de *Fleshmarket Close* aborde le thème de l'immigration, tandis que *Set in Darkness* parle de construction

¹⁹⁸ Ian RANKIN. *Ibid.*, p.16.

¹⁹⁹ "An Interview with Ian Rankin". In *Bookslut*, April 2005. *Op. cit.*

²⁰⁰ *Idem.*

²⁰¹ Edmund O'CONNOR. "Ian Rankin Interviewed". In HENDRY, Joy (ed.). *Crime Scenes Revisited : Scottish Popular Fiction – Ian Rankin, Iain M. Banks, Val McDermid...* In *Chapman Magazine*, Edinburgh : Chapman, 2006. pp. 27-37. n° 108. p. 27.

immobilière et de corruption politique. *The Naming of the Dead* raconte le déroulement du sommet du G8 en Écosse et aborde indirectement le sujet des guerres au Moyen-Orient, et *The Falls* évoque l'anonymat et les dangers du réseau Internet. *Black & Blue* s'attache à l'extraction du pétrole de la mer du Nord et à la prostitution, alors que *Dead Souls* se risque même à aborder le sujet de la pédophilie. Rankin n'hésite pas à affirmer que le roman noir traite de problèmes contemporains que la littérature refuse purement et simplement d'aborder ; que les œuvres des vainqueurs des prix *Booker* et *Whitbread* sont bien souvent tournées vers le passé, et que pour lire des romans qui s'intéressent à l'ère numérique, à notre époque de grands groupes économiques et d'industrie du loisir, il faut chercher parmi les romans noirs et les romans à suspense.²⁰² Christopher Nicol acquiesce: « And the King could well be right. »²⁰³ Tous les grands thèmes modernes qui font la une des journaux se retrouvent dans le roman policier d'après Ian Rankin. Comme l'exprime Benoît Tadié au sujet du roman noir américain,

A travers le prisme de la violence criminelle, il parle des dérives de l'Occident, du devenir incontrôlé des sociétés industrielles, de leur désagrégation morale, de l'érosion de leurs institutions, de l'effondrement de leurs croyances – et de la solitude de l'homme, privé de repères dans un univers déserté par la justice et la vérité. Il met en équation le mal et la modernité, exprimant un sentiment d'aliénation individuelle et de dislocation collective²⁰⁴.

Souvent chez Rankin, l'Histoire procure la toile de fond des intrigues contemporaines. Dans *Black & Blue* par exemple, Rankin souligne qu'il a choisi comme point de départ l'histoire d'un meurtrier réel des années soixante, et que cela a libéré sa narration puisqu'il s'est senti autorisé à puiser dans les grands thèmes l'histoire récente de l'Écosse et de repousser les limites entre réalité et fiction – ou, dans ses propres termes, « to bring in a lot of recent history as well and push the suspension of disbelief »²⁰⁵. Au

²⁰² Christopher NICOL. "Tartan Noir: Scottish Crime Fiction Beyond Rankin". In *Suite 101*, le 29 novembre 2010. [consulté le 2 septembre 2011]. Disponible sur <http://www.suite101.com/content/tartan-noir-scottish-crime-fiction-beyond-rankin-a314510>.

²⁰³ *Idem*.

²⁰⁴ Benoît TADIE. *Op. cit.*, p.3.

²⁰⁵ Gill PLAIN. "Rankin Revisited : an Interview with Ian Rankin". *Op. cit.*, p. 129.

cours du roman, Rebus est par exemple amené à consulter des journaux de 1969, et son œil est attiré par un gros titre :

Another headline: 'Big drop in Glasgow violence'. Tell that to the victims. By November, it was reported that the murder rate in Scotland was twice that of England and Wales – a record fifty-two indictments in the year. (Rankin, *Black and Blue* p.25)

Pour écrire ses romans, Rankin se documente précisément sur les phénomènes de société qu'il compte aborder. Cette documentation transparait dans les chiffres cités pour donner forme et précision à l'histoire de la violence en Ecosse. Interrogé à ce sujet, Rankin compare son entreprise à celle de McIlvanney, et écrit :

I thought there is no reason why you cannot write serious crime novels that take on big subjects [...]. I am sure I can say things about modern Scotland in a crime novel just as easily as I could in the literary genre. I am sure I can say as much as Muriel Spark has done, or Irvine Welsh is doing.²⁰⁶

McIlvanney, Spark, Welsh et Rankin offrent tous au lecteur des pistes de réflexion d'ordre moral et social. Ainsi, Spark est connue pour son étude des rigueurs de l'éducation puritaine dans *The Prime of Miss Jean Brodie*²⁰⁷ ; elle pose notamment les questions de la respectabilité et de la culpabilité, qui sont particulièrement typiques de l'inconscient collectif écossais depuis que la duplicité de Deacon Brodie a été révélée et que Stevenson en a fait une réécriture fictive dans *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*²⁰⁸. Dans *Laidlaw*, McIlvanney étudie lui aussi les arcanes de la culpabilité et l'articulation entre normalité et monstruosité à travers la réflexion de l'enquêteur de police éponyme : Laidlaw explique que selon lui, les assassins ne sont pas des monstres comme le prétendent les journaux, mais simplement des humains comme les autres qui extériorisent les pulsions dangereuses présentes en nous tous²⁰⁹. D'ailleurs, quand il découvre le meurtrier à la fin du roman, celui-ci s'avère être un jeune homme perdu et effrayé. Dans *Dead Souls*, Rebus parvient à une réflexion similaire à propos des pédophiles. Plus qu'à la

²⁰⁶ *Ibid.*, p.130.

²⁰⁷ Muriel SPARK. *The Prime of Miss Jean Brodie*. London : Penguin, 1961.

²⁰⁸ Robert Louis STEVENSON. *Op. cit.*

²⁰⁹ William McILVANNEY. *Op. cit.*, pp.71-72.

froide résolution d'une énigme logique, ce sont à des problèmes de moralité et d'humanité que s'intéresse le polar selon Ian Rankin. C'est bien là le projet qu'il revendique dans ses entretiens avec les journalistes :

What interests me is the soul of the crime novel – what it tells us about humanity, what it is capable of discussing.²¹⁰

Irvine Welsh, quant à lui, choisit d'aborder le problème du crime sous un angle légèrement différent puisqu'il filtre régulièrement ses récits à travers le point de vue du criminel même. Mais son approche appelle également à une analyse sociologique. Il explique son inquiétude pour la société écossaise dans un article de 2005 intitulé « Scotland's Murderous Heart »²¹¹, qu'il a rédigé suite à la publication d'une étude selon laquelle il y aurait plus de morts violentes en Ecosse qu'aux Etats-Unis. Le texte s'ouvre sur la description de l'enterrement d'un jeune garçon auquel s'est rendu l'écrivain :

It forcibly struck me then just how many times I had been through different versions of this scene before; witnessing a family's lives wrecked because one of its members was a victim or perpetrator of the kind of violence so interwoven into the fabric of Scottish social life as to be almost mundane.²¹²

Welsh cite un rapport des Nations Unies qui qualifie l'Ecosse de « pays le plus violent du monde développé » avec 2000 victimes d'agression sérieuse par semaine, et se demande avec anxiété : « What's going on here? »²¹³. Il envisage plusieurs facteurs d'explication possibles, et en vient à accuser la densité de peuplement dans les zones surpeuplées quoiqu'isolées que constituent les *housing schemes*²¹⁴.

In such a marginalised environment and in a culture where the individual rather than the community has primacy, people require compelling drama in order to give life meaning. The scheme – the housing estate – becomes the world. Violence and scamming become the principal means of winning status.²¹⁵

²¹⁰ Ian RANKIN. "Why Crime Fiction is Good for You". In *Edinburgh Review*, 1999. pp. 9-16. n° 102. p.14.

²¹¹ WELSH, Irvine. "Scotland's Murderous Heart". In *The Guardian*, October 20, 2005. [consulté le 1 juillet 2010]. Disponible sur <http://www.guardian.co.uk/society/2005/oct/20/penal.crime>.

²¹² *Idem*.

²¹³ *Idem*.

²¹⁴ *Idem*.

²¹⁵ *Idem*.

La violence apparaît ainsi comme une théâtralisation de la vie quotidienne. De même, le geste théâtral ne va pas sans une dramatisation de l'espace, sans l'organisation d'un lieu investi d'un sens symbolique. L'article de Welsh est particulièrement riche, et l'écrivain y propose de nombreuses autres pistes de réflexion. C'est pourquoi l'une des façons les plus fécondes d'étudier le genre du *whydunnit* passe par une analyse de l'espace. Rankin lui aussi envisage sa série sur l'Inspecteur Rebus en termes spatiaux. Il explique comment, d'Edimbourg, il a envoyé son protagoniste enquêter jusqu'à Glasgow : « The idea of taking Rebus to these places and looking at Scotland through his eyes was irresistible. »²¹⁶

Si Ian Rankin ne propose pas à son lectorat d'analyse théorique aussi systématique de la société dans laquelle il vit, il choisit plutôt de susciter la réflexion par l'intermédiaire de la fiction. D'après ses propres termes, « 'Good' crime fiction [...] encourages an active sociological reading, where the reader becomes an armchair Detective of the world around him or her »²¹⁷. Il précise dans une autre interview: « It makes the reader *think* »²¹⁸. A en croire les conclusions tirées par Ernest Mandel dans son histoire du polar intitulée *Delightful Murder: A Social History of the Crime Story*²¹⁹, les ambitions de Rankin seraient tout à fait justifiées :

Mandel proffers on the idea that the crime story is a profound social document, one that mirrors society itself. Mandel argues that the crime story is intertwined with the development of the modern industrial society because 'the history of bourgeois society is also that of property and the negation of property, in other words, crime' (135).²²⁰

La criminalité serait donc, dans cette approche marxiste, une forme de protestation contre l'ordre économique. Ian Rankin confirme la dimension politique de son entreprise dans une interview, où il explique que selon lui, « the true spirit of the crime novel, be it

²¹⁶ Gill PLAIN. "Rankin Revisited : an Interview with Ian Rankin". *Ibid.*, p. 130.

²¹⁷ Eleanor BELL. "Ian Rankin and the Ethics of Crime Fiction". In *Clues: A Journal of Detection*. St Andrews : University of St. Andrews Press, winter 2008. vol. 26. n° 2. p. 53.

²¹⁸ Ian RANKIN. "Why Crime Fiction is Good for You". *Edinburgh Review*, 1999. pp. 9-16. n° 102. p.13.

²¹⁹ Ernest MANDEL. *Delightful Murder: A Social History of the Crime Story*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

²²⁰ Doreen ALVAREZ SAAR. "Writing Murder : Who is the Guilty Party ?" *Journal of Modern Literature*, spring 2008. pp. 150-158. vol. 31. n° 3. p. 152.

cosy or hard-boiled, is anarchic, whether its practitioners realise it or not.»²²¹ Poser le roman noir comme un agitateur de consciences revient à s'opposer radicalement aux intellectuels qui l'accusent, justement, de recycler toujours les mêmes recettes et de n'offrir qu'une documentation superficielle et vaine sur les mentalités et les grandes interrogations de son époque.

Pour pouvoir fournir matière à réflexion à ses lecteurs, Rankin se livre sur le problème de la criminalité en Écosse à un travail de réflexion de fond qui alimente les intrigues de ses romans. Sa renommée même lui donne accès à des lieux clés peu accessibles du grand public comme les prisons et les tribunaux, et suscite des interventions spontanées des professionnels des métiers qu'il décrit. Ainsi, Rankin décrit dans la préface de *Resurrection Men* comment l'intrigue du roman lui a été inspirée par une critique élogieuse de son écriture dans un journal du dimanche, rédigée par le chef de la police d'Édimbourg en personne. L'homme formulait une seule légère critique : il estimait que, si l'un de ses officiers buvait et fumait autant que Rebus et se comportait comme lui, il l'aurait déjà renvoyé à l'école de police. Rankin, enthousiasmé, contacta le Chief Constable et lui dit :

It's a deal. [...] You fix it for me to visit the Scottish Police College at Tulliallan, and I'll send Rebus there in his next book. (*Resurrection Men*, p.X)

Ainsi fut donnée à l'écrivain l'occasion de suivre une série de cours en immersion avec les jeunes recrues de la police écossaise, et de se familiariser avec les bases de l'entraînement physique en assistant à des enquêtes sur des cas d'école contrôlées par des instructeurs qui distillaient les indices par téléphone. De la même façon, Rankin explique dans la préface de *Let It Bleed* qu'il travaille en collaboration avec un véritable détective, et que sa célébrité lui ouvre autant de portes qu'une carte de police :

By this time I had a real-life detective on my side, a fan of the books who had pointed out various procedural errors in previous stories. And with a few published novels under my belt, I was a known commodity in Edinburgh, so could approach complete strangers (council officials,

²²¹ Ian RANKIN. "Why Crime Fiction is Good for You". *Ibid.*, p.15.

for example) with a view to aiding my research. On my trips back to Edinburgh for *Let It Bleed*, I slept on a friend's sofa, asked a lot of questions at the reception desks of various government agencies, and bought a few lunches and rounds of drinks. (*Let It Bleed*, p.X)

La méthode d'investigation de Rankin en préparation d'un roman est la même que celle de son protagoniste. Notamment, à l'occasion du tournage d'un documentaire sur la nature du mal pour la télévision britannique, Rankin est lui-même littéralement devenu enquêteur, a pu rendre visite à des personnes concernées directement par le problème de la violence pour en peser les causes et les conséquences :

It was a three-part series for British television. The first part asked if evil means the same things to different cultures. The second program asked where it comes from, nature or nurture? The third part asked what we do about it. It was an interesting experience because I got to go places that fiction writers don't get to go. As a writer, I couldn't go to death row in Texas but doing a documentary for the BBC, they let me go there and interview inmates. I got to go to the Vatican and be exorcised by a priest who does 12 exorcisms a day, six days a week. We talked to Holocaust survivors, psychologists. We talked to convicted murderers and the families of their victims.²²²

L'inspecteur Rebus a valu à Rankin une telle renommée qu'il a pour ainsi dire pris vie, et que l'écrivain poursuit dans le monde réel le questionnement moral entrepris par son personnage. Pour cette raison, la remarque suivante d'Eleanor Bell est particulièrement pertinente : « For Rankin, then, a mapping of fictional worlds can clearly lead to an investigation of real-life ones »²²³. Par la suite, les résultats de cette enquête dans le monde réel sont réinjectés dans les mondes fictionnels, entretenant un système d'échanges réciproques entre fiction et réalité.

L'« Inspecteur Rankin » explique cependant dans la suite de son interview pour *Bookslut* que sa quête n'a pas pu le conduire à une définition satisfaisante et définitive du mal, et qu'il est plus facile de désigner une action mauvaise qu'une personne fondamentalement et irrévocablement mauvaise. Ce trait se retrouve dans les romans de Rankin, où la morale des personnages est rarement tranchée, et où le protagoniste lui-même navigue souvent en eaux troubles, se voit soupçonné de meurtre ou accusé de

²²² *Idem*.

²²³ Eleanor BELL. *Op. cit.*, pp. 55.

détournement de mineurs comme dans *Hide & Seek*, ou est fréquemment suspendu de ses fonctions par ses supérieurs.

C'est aussi pour cela que Rankin aime laisser la fin de ses romans ouverte, et choisit de ne pas arrêter d'un nœud chacun des petits fils de l'histoire. Par exemple, à la fin de *Black & Blue*, John Rebus arrive trop tard pour pouvoir empêcher la mort de l'assassin Johnny Bible qu'il voulait traîner en justice, et laisse de surcroît s'envoler un autre meurtrier, Bible John, dont il venait pourtant de percer à jour la couverture. La série entière des romans consacrés à l'Inspecteur Rebus se termine sur un sentiment d'insatisfaction, puisque le gangster Morris Gerald Cafferty, le plus vieil ennemi de Rebus, meurt de façon incongrue au moment même où la police et les services secrets réunis allaient enfin pouvoir l'arrêter pour de bon ; son meurtrier, pourtant démasqué par l'Inspecteur, non seulement n'est pas arrêté, mais continue même après le départ en retraite de Rebus à exercer en toute impunité ses fonctions dans le corps policier. Comme le théorise Rankin,

What crime fiction needs is a sense of the *incomplete*, of life's messy complexity. The reader should go to crime fiction to learn about the real world, not to retreat from it with comfortable reassurances and assumptions.²²⁴

L'emploi de « should » souligne que, selon l'opinion de l'écrivain, ce projet de faire du roman policier le contraire de la littérature d'« évasion » (*escapism*) n'est pas universellement partagé, mais qu'il le conçoit comme une nécessité morale. Pour le moment, ce projet est un trait caractéristique de l'écriture de Rankin comparée à celle de plusieurs autres écrivains de polar contemporains. Il y a ce sujet des divergences au sein même du groupe des écrivains *Tartan noir*, créé peut-être un peu artificiellement par la critique, et dont les traits communs restent à définir. Par exemple, Val McDermid, autre écrivain écossais contemporain de *crime novels*, offre des fins beaucoup plus tranchées. Ainsi, dans *Trick of the Dark*, publié en 2010, chaque meurtre est finalement élucidé de

²²⁴ Ian RANKIN. "Why Crime Fiction is Good for You". *Ibid.*, pp.12-13.

façon pleinement satisfaisante par le meurtrier qui se vante de son parcours à l'enquêtrice en attendant de l'exécuter ; mais, de manière relativement prévisible, la protagoniste échappe de justesse à sa mort annoncée²²⁵. Les coupables sont arrêtés, et, après une ellipse, les divers personnages gravitant autour de la protagoniste se réunissent pour fêter leur succès autour d'une bouteille de champagne, ce qui fournit l'occasion d'un épilogue renseignant le lecteur sur le sort de chacune des personnes impliquées dans l'affaire. La protagoniste conclut en disant qu'elle est heureuse que le procès soit terminé, qu'il faut encore trouver un lieu d'internement convenable pour l'assassin, mais, ajoute-t-elle, « this feels like some sort of closure »²²⁶. Ce retour à la normale n'est pas sans rappeler la structure traditionnelle du roman à énigme anglais ; Val McDermid a d'ailleurs choisi de situer l'action de son roman en Angleterre.

En matière de roman policier, les habitudes sont tenaces, et les éditeurs plutôt méfiants à l'égard de la nouveauté. Irvine Welsh, lui aussi convaincu que son entreprise et celle de ses semblables a de la valeur et que leurs œuvres sont de précieux documents sociaux, est même d'avis que la méfiance que manifeste un certain nombre de lecteurs, institutionnels ou non, à l'égard du roman policier, est de l'ordre de l'aveuglement volontaire :

When Scotland's artists and writers have the temerity to depict the darkness that too often lies at the heart of our collective psyche, they are easily dismissed.²²⁷

Welsh et Rankin écrivent la noirceur des sentiments, les incertitudes et les injustices de la vie. Tout le monde ne veut pas entendre ce qu'ils ont à dire. Rankin rencontre donc souvent des difficultés pour conserver cette ouverture à la fin de ses romans. Il explique qu'il doit souvent se lancer dans un bras de fer avec ses éditeurs, qui ont une idée bien arrêtée de ce qu'est supposée être la structure d'un roman policier :

²²⁵ Val McDERMID. *Trick of the Dark*. London: Sphere, 2010.

²²⁶ *Ibid.*, p.528.

²²⁷ Irvine WELSH. "Scotland's Murderous Heart". *Op. Cit.*

Open endings are notoriously hard to push past editors and also some readers. When *Let It Bleed* was published, it had a very open ending. *Hide & Seek* has one as well. The American publisher said please, Ian, can you add a chapter just to tie up the loose ends, so I did. One reason the crime novel has not been taken as seriously as it should be by the academics and by the literary establishment is because of that sense of closure. There's that sense that things are wrapped up too neatly in a crime novel, therefore it is not like real life. Having talked to cops, sometimes they don't get that sense of closure. Sometimes they get the wrong guy for the right reasons or the right guy for the wrong reasons. They're not always satisfied even if they get a result in a case. I wanted to bring some of that feeling across.²²⁸

L'ajout d'un chapitre final à *Let It Bleed* est un compromis, voire une compromission si l'on considère que Rankin s'est plié à contrecœur à cette demande. Mais le plus souvent, il tient bon. Ses fins ouvertes, ces « loose endings », sont la preuve qu'il refuse de s'enfermer dans le genre littéraire qu'il a choisi. Il s'agit non seulement d'une concession à la réalité du monde policier, mais également du signe d'une émancipation par rapport à l'aspect prétendument restrictif de la « littérature de genre ».

Ian Rankin a donc bien des ambitions littéraires. Il ne faut pas oublier qu'il a commencé sa carrière à l'université. Voici comment il perçoit la place des écrivains policiers parmi les autres écrivains :

We are absurdist writers; we write in a realm of satire and irony [...]. A dictionary definition of 'satire' would be: a poem or a prose composition in which prevailing vices or follies are held up to ridicule.²²⁹

Conclusion

Avant d'être romancier, Rankin est lui-même un grand lecteur qui croit en la liberté créatrice de l'acte de lecture. Sa première rencontre avec Alasdair Gray a été déterminante dans ce domaine : après l'avoir écouté lire des passages de *1982, Janine*, il avait confié à l'auteur que cela lui rappelait beaucoup le poème de Hugh MacDiarmid « A Drunk Man Looks At the Thistle »²³⁰, une œuvre moderniste écossaise majeure et une référence identitaire. Alasdair Gray, surpris, lui avait répondu qu'il n'y avait pas pensé, mais que c'était probablement en effet l'une des influences qui l'avaient conduit à écrire ce roman.

²²⁸ "An Interview with Ian Rankin". *Bookslut*, April 2005. *Op. cit.*

²²⁹ Ian RANKIN. "Why Crime Fiction is Good for You". *Edinburgh Review*, 1999. pp. 9-16. n° 102. p.15.

²³⁰ Hugh MACDIARMID. *A Drunk Man Looks At the Thistle* [1926]. London: Polygon, 2008.

Fort de cette expérience et de ses études universitaires, Ian Rankin donne carte blanche à ses lecteurs pour interpréter ses romans :

I think many books are cleverer than the author. When I was doing postgraduate research I came to believe in 'reader responsive criticism' that whatever the reader thinks is in the book *is* in the book. What you take out obviously is in there for you, but the author may not have put it there.²³¹

²³¹ Edmund O'CONNOR. "Ian Rankin Interviewed". In HENDRY, Joy (ed.). *Crime Scenes Revisited : Scottish Popular Fiction – Ian Rankin, Iain M. Banks, Val McDermid...* In *Chapman Magazine*, Edinburgh : Chapman, 2006. n° 108. p. 32.

II

IMAGINAIRE DE LA CARTE

ET DÉTECTION EN TERRE INCONNUE

1) TOPONYMIE ET QUADRILLAGE OBSESSIONNEL DE L'ESPACE

Peter Clandfield explique que, depuis sa naissance, le roman policier s'intéresse à l'articulation entre les dysfonctionnements de la société et le caractère potentiellement menaçant du milieu urbain :

The connection between dysfunctional social systems and menacing urban environments is a foundational convention of crime fiction.²³²

A l'appui, il mentionne le réalisme urbain de Raymond Chandler et l'analyse qu'en fait Ben Highmore. Ce dernier, qui s'est intéressé de près à l'œuvre du romancier américain, estime que l'une des principales qualités du détective chandlerien est de savoir déchiffrer l'entrelacs des rues et les secrets des immeubles, qualité qu'il appelle « the knack of reading the streets and interiors of the city »²³³.

La connaissance de la ville entre donc d'emblée en résonance avec l'acte de lecture. Or, parcourir, connaître et comprendre sa ville est justement l'ambition que revendique Rankin pour son protagoniste Rebus :

The real mystery in these books is not in the crime. Okay, it's a crime novel, with a crime, an investigation and a resolution, so it's got the structure of the crime novel. But underneath, the real mystery is Rebus coming to terms with Edinburgh.²³⁴

L'interprétation de l'expression « coming to terms » peut varier en fonction du sens que l'on donne à « terms » : c'est la *relation* de Rebus avec sa ville qui est en jeu, et il lui faudra en délimiter les *limites* spatiales et temporelles (comme dans l'acception latine de *terminus*). Cette relation ne pourra s'établir qu'à travers les mots (ou *termes*) imprimés sur la

²³² Peter CLANDFIELD. "Denise Mina, Ian Rankin, Paul Johnston, and the Architectural Crime Novel". Winter 2008. pp. 79-91. 26:2, p.80.

²³³ Ben HIGHMORE. *Cityscapes : Cultural Readings in the Material and Symbolic City*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2005, p.93. Cité dans CLANDFIELD, Peter. "Denise Mina, Ian Rankin, Paul Johnston, and the Architectural Crime Novel". Winter 2008. pp. 79-91. 26:2, p.80.

²³⁴ Robert McCRUM. *Op. cit.*

page. Le mystère qu'entreprend de résoudre Rebus dans le cadre romanesque, c'est celui de la ville elle-même.

La série comprend pas moins de dix-huit romans, de *Knots & Crosses* à *Exit Music*, où Rebus prend sa retraite. La majorité des déplacements se fait dans le cadre du centre-ville d'Édimbourg, depuis notamment l'appartement de Rebus sur Arden Street dans le quartier de Marchmont, et des commissariats successifs où il occupe un poste : Great London Road, St Leonard puis Gayfield Square. A partir de ces points cardinaux, Rebus rayonne vers les autres quartiers d'Édimbourg, puis les villes de banlieue, voire, dans une moindre mesure, d'autres villes d'Écosse (Glasgow et Aberdeen) ou jusqu'à Londres et Belfast. Il se rend notamment à Glasgow dans *Tooth & Nail*, *Black & Blue* et *Resurrection Men*, Aberdeen dans *Black & Blue*, Belfast dans *Mortal Causes* et Londres dans *Tooth & Nail*. Son parcours s'effectue généralement en étoile, avec des retours réguliers au centre. Rebus est, au sens premier du terme, et comme le revendique Thomas De Quincey pour lui-même, « a peripatetic, or walker of the streets »²³⁵.

1. Une géographie urbaine spécifique

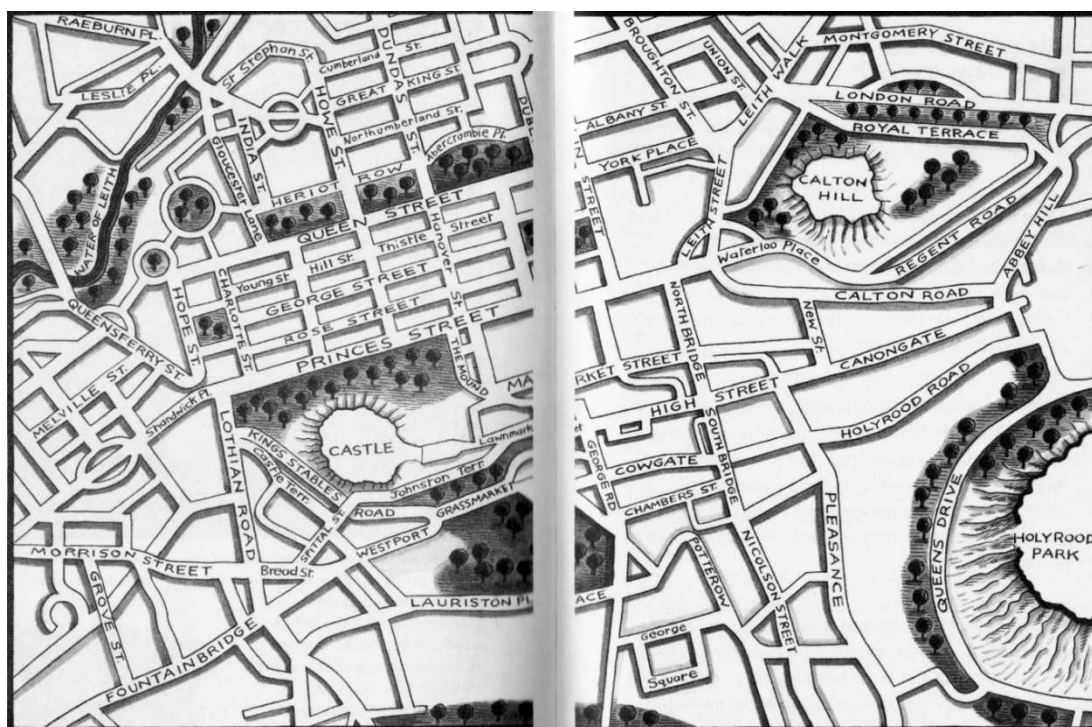
- **Toponymie et cartographie**

Rankin raconte dans la préface de *Resurrection Men* une anecdote concernant l'appartement qu'est censé habiter Rebus sur Arden Street. L'écrivain avait choisi cette adresse en regardant par la fenêtre de son propre appartement situé dans la même rue, où il logeait alors qu'il était étudiant. Mais il n'avait jamais pénétré dans l'immeuble de Rebus. C'est seulement en 2000, soit treize ans après la publication de *Knots & Crosses*, que l'équipe qui tournait un film sur lui pour l'émission *South Bank Show* parvint à le persuader de monter l'escalier de Rebus et d'aller frapper à sa porte (*Resurrection Men*, p.XI). En cet

²³⁵ Thomas De QUINCEY. *The Confessions of an English Opium-Eater and Other Writings* [1821]. New York : Oxford University Press (coll. "Oxford World Classics"), 1998, p.20.

instant étrange, quelque chose en lui devait espérer que ce serait son protagoniste qui lui ouvrirait la porte. Ce fut cependant un professeur allemand qui lui répondit. Mais cet épisode mit le romancier assez en confiance pour l'inciter à décrire ensuite en détail les carreaux des murs et la mosaïque du sol de l'escalier, et pour que Rebus et ses collègues de Tulliallan évoluent avec plus d'aisance dans l'appartement (*Resurrection Men*, pp.137-138). Les lacunes de la fiction peuvent parfois être informées rétrospectivement par une investigation sur le terrain.

Mais bien souvent, Ian Rankin travaille à distance à partir de cartes, comme il en atteste dans la préface de *Black & Blue* (*Black & Blue*, p.XIII). A la fin du premier volume de la série, il insère d'ailleurs sur une double page une carte du centre-ville d'Edimbourg en guise d'aide à la lecture :



*Edimbourg : plan du centre-ville tiré de Knots & Crosses*²³⁶

L'utilisation de plans est donc aussi bien en aval qu'en amont de l'acte d'écriture. La zone représentée est celle dans laquelle se déroule l'action de *Knots & Crosses* ; elle est très

²³⁶ *Knots & Crosses*, pp.236-237.

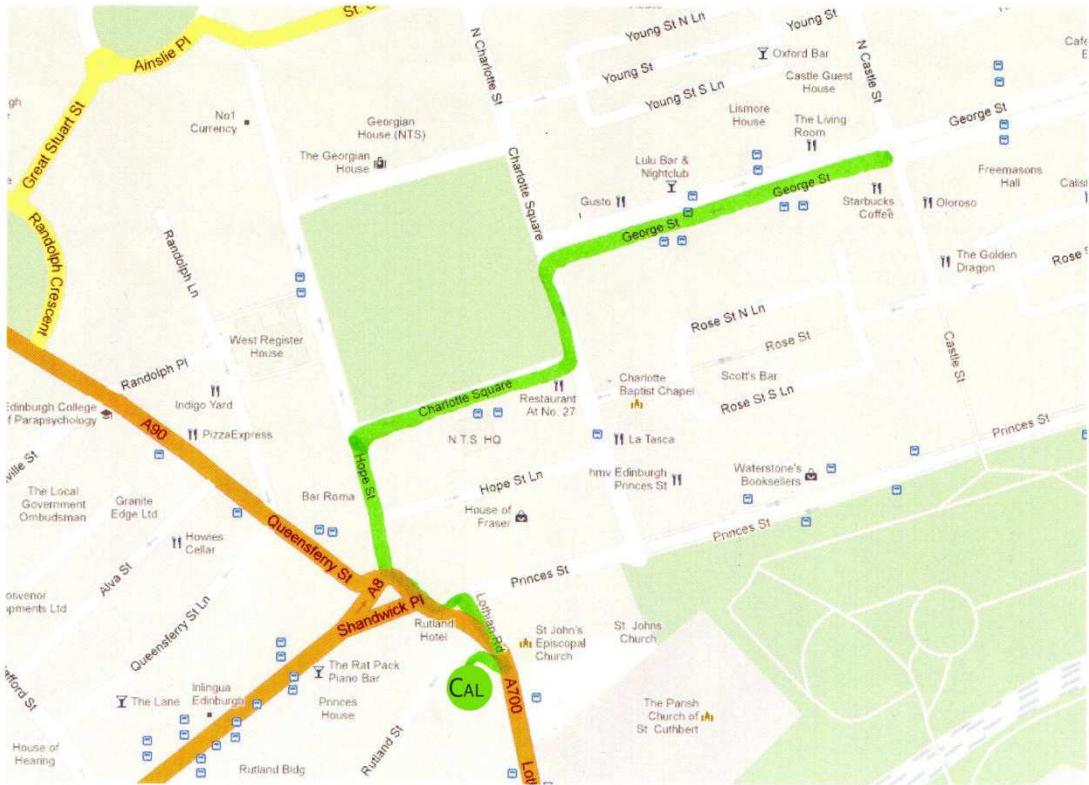
centrale et relativement limitée, mais l'espace parcouru prend de l'ampleur dans les volumes suivants.

La filature, scène classique du roman policier, fournit un excellent matériau pour étudier le rapport du texte à la géographie. Dans le passage suivant, l'inspecteur Rebus est occupé à filer sa collègue Ellen Wylie, qui l'a quitté mystérieusement à la fin d'un interrogatoire mené dans une chambre d'hôtel au Caledonian, à l'extrémité ouest de Princes Street :

A moment later, he followed her out on to the street. She was crossing Princes Street, holding her bag in front of her, almost jogging. She made her way up the side of Fraser's store, towards Charlotte Square, where Balfour's had its headquarters. He wondered where she was headed: George Street, or maybe Queen Street? Down into the New Town? [...] He had to wait for the traffic to stop, and only caught sight of her when he reached Charlotte Square: she was over the other side, walking briskly. By the time he was on George Street, he'd lost her. He smiled to himself: some detective. Walked along as far as Castle Street, then doubled back. (*Falls*, p.351)

En quinze lignes de texte publié, on relève pas moins de dix noms propres, ainsi que cinq groupes nominaux dénotant des éléments spatiaux : « the street », « the side », « the crossing », « the traffic stop » et « the other side » ancrent le cheminement de l'inspecteur dans une réalité extra-diégétique vérifiable : Rankin écrit manifestement ses romans avec une carte d'Edimbourg à la main.

Pour s'en convaincre, il suffit de consulter un plan du quartier ainsi décrit. Sur la carte suivante, le point de départ de la filature, le Caledonian Hotel, est marqué par les lettres « Cal ». Le grand magasin que longe Ellen Wylie est repéré par la mention « *House of Fraser* » présente sur la carte originale. La narration de ce passage est d'une telle précision qu'elle prend en compte non seulement l'agencement des rues, mais également la nécessité d'emprunter les passages pour piétons. Effectivement, comme le confirme la carte, l'intersection de Princes Street avec Shandwick Place, Hope Street et Queensferry Street forme un réseau complexe qui justifie une attente assez longue au feu.



*Edimbourg : zone ouest de Princes Street*²³⁷

Peter Barry conceptualise ce mode d’appréhension de l’espace urbain dans son ouvrage *British Poetry and the City*. Il différencie les applications littéraires des notions de « setting » et de « geography ». Le décor, ou « setting », se construit à partir d’une évocation générale et générique d’un milieu urbain laissant une impression diffuse (« urban-generic »)²³⁸. La « géographie » s’oppose à cela point par point :

‘geography’ is *loco-specific*, giving a rendition of specific cities, and often signalled by using the name of actual streets, buildings or districts. This ‘redundant specificity’ gives a cartographic precision, rather than just urban-generic, atmospheric details.²³⁹

Barry place le célèbre poème urbain de T.S. Eliot intitulé *The Waste Land*²⁴⁰ du côté de la géographie, puisqu’il fait référence à plusieurs rues réelles de la ville de Londres, toutes

²³⁷ Google Maps. [Consulté le 30 mai 2012.] Disponible sur <https://maps.google.fr/>

²³⁸ Peter BARRY. *Contemporary British Poetry and the City*. Manchester: Manchester University Press, 2000, pp48-49.

²³⁹ *Ibid.*, p.49.

²⁴⁰ Thomas Stearns ELIOT. *The Waste Land* [1922]. London: Penguin, 2003. Penguin Classics.

situées dans les alentours de St Mary Woolnoth sur Lombard Street, où Eliot avait travaillé pendant quelques années. Tandis qu'un ouvrage qui traite de l'espace urbain de manière générique puise dans une intertextualité éminemment littéraire, une œuvre spécifique se crée à partir d'un réseau de textes que Barry qualifie de « secular »,

which is to say non-literary, and including material like guide books, books containing data on local history and geology and similar materials.

Generally, the urban-generic is 'soft focus' – it tends to emphasize atmospheric effects, providing a kind of 'subjective correlative for the mood of the speaker [...]. By contrast, the loco-specific is 'hard focus', in that it tends to use actual street names, actual bus numbers, the name of actual shops, and so on.²⁴¹

Barry oppose le flou artistique (« soft focus ») de la ville perçue comme décor littéraire, à ce qui correspondrait en photographie à la netteté procurée par une grande profondeur de champ (« hard focus ») lorsque la ville est perçue sous l'angle de la géographie et de la cartographie. D'un côté le style pictural, voire symboliste, de l'autre le diagramme. D'un côté, des codes littéraires ne renvoyant qu'à des échos et images internes ou à des références intertextuelles (« 'coded-in' details »), de l'autre des références à des éléments extérieurs au texte (« 'coded-out' »).

Barry emprunte à Roland Barthes l'expression de « code sémique » et la redéfinit comme « the code which concerns the way connotations crystallize into theme »²⁴². Il associe ce concept à l'appréhension générique du modèle urbain, et lui oppose un code culturel aux référents extra-textuels qui prédomine dans les textes spécifiques sur la ville. En d'autres termes, tandis que la ville générique ne renvoie qu'à des codes textuels, la ville spécifique renvoie à des codes socio-culturels extérieurs au texte et reposant sur une connaissance précise de la ville réelle : ainsi, tel quartier peut être préalablement « codé » comme riche ou pauvre, sûr ou peu sûr par ses habitants ; ces connotations se cristallisent dans l'œuvre qui offre un traitement spécifique de la ville pour y être soit renforcées, soit

²⁴¹ Peter BARRY. *Op. cit.*, pp. 49-50.

²⁴² *Ibid.*, p. 50.

remises en question²⁴³. Peter Barry propose un tableau récapitulatif des caractéristiques des deux modes de représentation :

<i>Setting</i>	<i>Geography</i>
urban-generic	loco-specific
pictorial	diagrammatic
atmospheric/soft-focus	hard-focus
coded-in	coded-out
Semic code	Cultural code
literary co-texts	'secular' co-texts ²⁴⁴

Rankin nourrit effectivement ses romans d'un ensemble de documents « profanes » tels que des plans de ville, des journaux, des textes de loi, des études statistiques, économiques et sociales ou des manuels d'histoire. Certaines de ces sources sont même directement intégrées dans le récit. Ainsi, dans *Black & Blue*, Rebus consulte des brochures touristiques sur la région d'Aberdeen et des brochures publicitaires imprimées par les entreprises de la région : les chiffres et les statistiques mentionnés sont alors reproduits dans le corps de la narration (*Black and Blue* p.171). Dans *Let It Bleed*, c'est le graphique des profits d'une entreprise qui constitue le premier indice de l'enquête (*Let It Bleed*, p.31) ; par la suite, Rebus passe plusieurs jours à assembler pièce par pièce des documents administratifs déchiquetés par un conseiller municipal (*Let It Bleed*, p.139), et parcourt toute la ville à la recherche de documentation sur les structures politiques du gouvernement écossais (*Let It Bleed*, p.155). Il a ensuite avec un fonctionnaire une conversation sur ce même sujet qui s'étend sur pas moins de neuf pages, et qui a nécessité pour sa rédaction que Rankin se renseigne de façon extensive sur les rouages de l'administration et de l'exécutif écossais (*Let It Bleed*, p.155). Les adresses des centres décisionnels sont d'ailleurs précisément renseignées, et Rebus se rend à quatre reprises à St Andrew's House, siège du Scottish Office. Les renseignements apportés par les plans

²⁴³ *Ibid.*, pp.49-50.

²⁴⁴ *Ibid.*, p.51.

sont donc très précisément circonstanciés, développés et remis dans leur contexte socio-politique : on peut parler, avec Carle Bonafous-Murat, de « compulsion spatiale »²⁴⁵.

Dans le passage de filature de *The Falls* cité ci-dessus, l'écriture d'Ian Rankin offre une représentation extrêmement spécifique de la zone urbaine concernée. La description de la configuration de la ville d'Edimbourg est précise, et si fidèle à la réalité qu'il est tout à fait possible pour le lecteur de descendre dans la rue et de parcourir à son tour, le livre à la main, le trajet emprunté par le protagoniste. Ce passage incite le lecteur à se référer à un document éminemment « profane » (ou « secular », pour reprendre le terme de Peter Barry), à savoir un plan de la ville, plutôt qu'à relire les grands textes classiques de la littérature écossaise. La mention du grand magasin Fraser's et du quartier général d'une société code socialement le quartier comme un quartier aisé et un centre décisionnaire, ce que confirme une connaissance préalable de la zone : il s'agit de la zone ouest de New Town, quartier cossu et dynamique s'il en est.

Non seulement Ian Rankin code socialement les lieux mentionnés, mais il les inscrit également dans le temps. De nombreux passages dans ses romans attirent l'attention du lecteur sur les évolutions du quartier de Leith au cours des dernières années (*Knots & Crosses*, p.73 ; *Dead Souls*, p.99 ; *Resurrection Men* pp.80-81), et le lecteur peut situer très précisément l'intrigue de *Set In Darkness* sur un axe temporel réaliste grâce aux descriptions de l'avancement des travaux de construction du Parlement écossais. La diégèse mentionne également les évolutions de la ville de Glasgow (*Tooth & Nail*, pp.123-124) et d'Aberdeen (*Black & Blue*, p.57). Peter Barry, qui analyse la question du réalisme spatial à la lumière de l'œuvre de Mikhaïl Bakhtine, confirme qu'il est indissociablement lié à une inscription des péripéties de l'intrigue dans le temps :

Bakhtin defines the chronotope as a 'formally constitutive category of literature', expressing 'the inseparability of space and time (time as the fourth dimension of space', where 'time... thickens,

²⁴⁵ Carle BONAFOUS-MURAT. *Dubliners, Joyce: Logique de l'impossible*. Paris: Ellipses (coll. « Marque-page – Littérature anglo-saxonne »), 1999, p.50.

takes on flesh, becomes artistically visible', and 'space becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history'²⁴⁶.

The chronotope, then, is the specified or deducible moment and place in which events, as we say, take place, an idiom which might be called inherently chronotopic in outlook. In realist fiction the chronotope is always clear and defined, and its being so is inherent in the very notion of realism.²⁴⁷

Le réalisme suppose en outre que la réalité présentée par le texte puisse être validée par une instance lectoriale.

- **Carte mentale et réseau hypermédia**

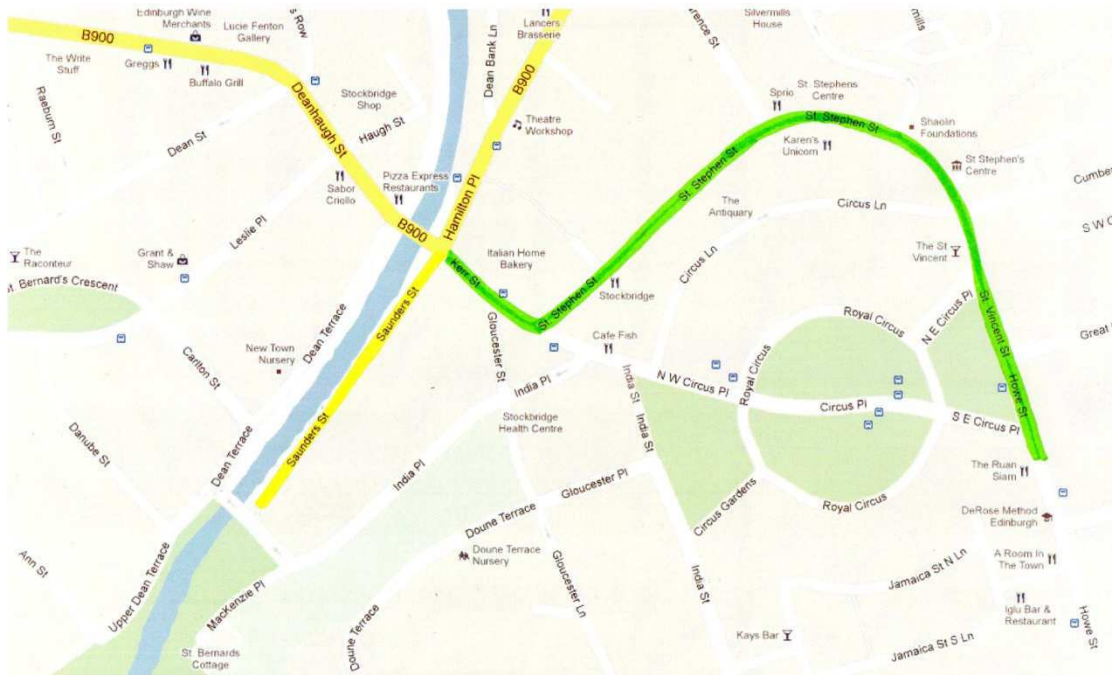
Dans l'extrait suivant, Rebus se lance à la poursuite d'un meurtrier blessé:

He caught sight of him crossing Howe Street, making for St Stephen Street. [...] He could see Devlin again now, but then he turned the corner into Kerr Street. By the time Rebus got to the corner, he'd lost him again. Deanhaugh Street and Raeburn Place were straight ahead, busy with pedestrians and traffic: the evening trawl home. With so many people around, the trail was harder to follow. Rebus crossed the road at the traffic lights and found himself on the road-bridge which crossed the water of Leith... There were several routes Devlin could have taken, and the trail seemed to have stopped. Had he crossed towards Saunders Street, or maybe doubled back along Hamilton Place? (Rankin, *Falls*, pp.460-461)

Cette description dynamique nous offre une vision d'une précision quasiment ésotérique. Le rythme de la narration est relativement lent puisque la poursuite se déroule à pied, ce qui permet de se focaliser sans déperdition de vraisemblance sur chaque étape du trajet et chaque coin de rue. Neuf noms propres sont mentionnés dans cet extrait, et, si l'on se reporte à une carte de la ville, on constate que les rues mentionnées sont contenues dans un rectangle dont le plus grand côté mesure 250m. Ces noms propres sont une fois encore associés à divers noms communs dénotant des éléments du paysage urbain, déterminés par des articles définis qui dénotent un savoir partagé, une connivence supposée entre l'auteur et son lecteur. Même si le lecteur n'a jamais vu ce quartier, le contexte contient suffisamment d'indications pour qu'il puisse s'en faire une image mentale. Cette image sera confortée par la consultation d'une carte :

²⁴⁶ Mikhaïl BAKHTIN. "Forms of Time and Chronotope in the Novel". In Michael HOLQUIST (ed.), *The Dialogic Imagination: Four Essays by M.M. Bakhtin*. Austin : University of Texas, 1981. pp.84-258. (Caryl EMERSON, trad.)

²⁴⁷ Peter BARRY. *Op. cit.*, p. 52.



*Edimbourg : quartier de Royal Circus*²⁴⁸

Le trajet effectivement parcouru est marqué en vert, tandis que les options considérées par Rebus sont tracées en jaune. La carte mentale de l'inspecteur lui permet non seulement de se représenter le trajet parcouru, mais également d'anticiper sur des itinéraires potentiels. Son action est déterminée par une image mnésique de l'espace qui l'entoure. Comme chez Le Corbusier, « *Le plan est le générateur* »²⁴⁹.

Dans le passage qui suit, extrait de *The Hanging Garden*, Rebus parcourt en voiture une assez longue distance en partant du centre d'Edimbourg pour s'éloigner vers l'est. Il conduit plus ou moins au hasard, afin justement de stimuler la mémoire d'une jeune femme qui a voyagé avec Tommy Telford, le nouveau gangster local :

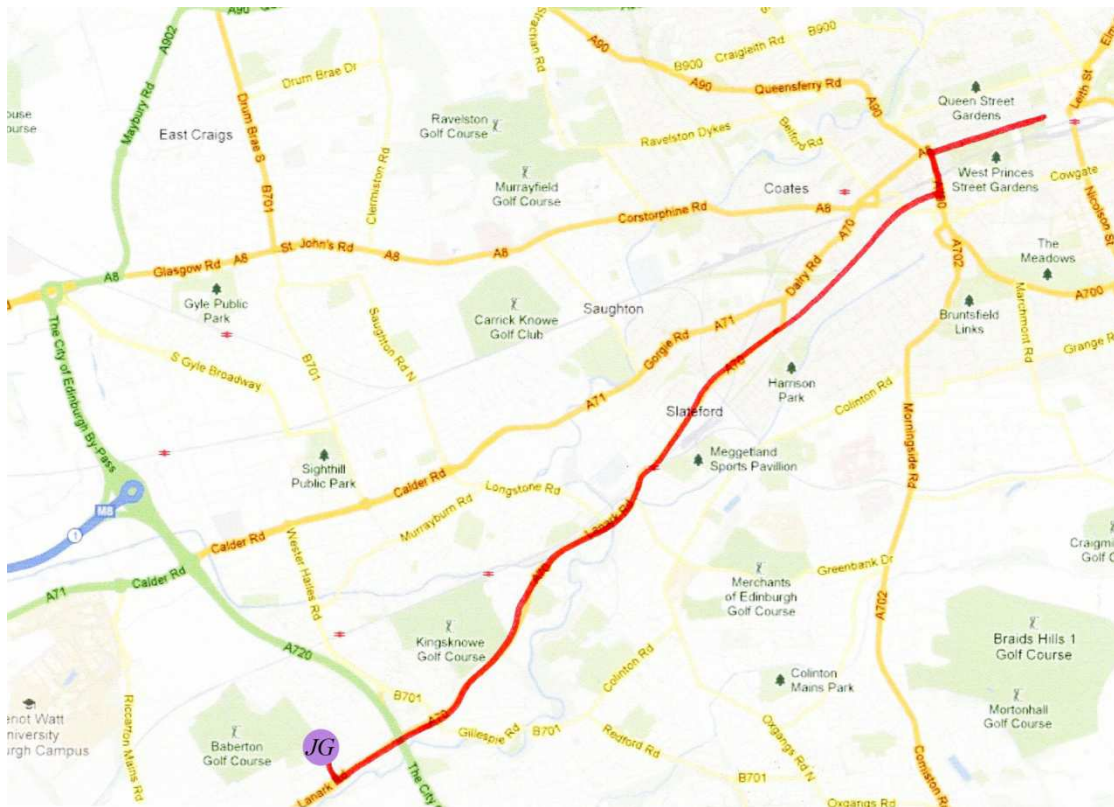
He took her down on to Princes Street first.
 'Was it a hotel here, Candice? The Japanese? Was it here?' She gazed from the window with a blank look.
 He headed up Lothian Road. 'Usher Hall,' he said. 'Sheraton... Any of it ring a bell?' Nothing did. Out along the Western Approach Road, Slateford Road, and on to Lanark Road. [...] Soon they were out of town and entering Juniper Green.

²⁴⁸ Google Maps. [Consulté le 30 mai 2012.] Disponible sur <https://maps.google.fr/>

²⁴⁹ LE CORBUSIER. *Vers une architecture [1923]*. Paris: Flammarion, 1995, p.33. Les italiques sont de l'auteur.

'Juniper Green!' she said, pointing at the signpost, delighted to have something to show him.
(*Hanging Garden*, p.72)

L’empreinte mnésique des trajets parcourus est transmise de manière *im-médiate*, sans recours à une communication verbale signifiante, car les deux personnages ne parlent pas la même langue et ne se comprennent pas. Le seul mot que prononce Candice est un toponyme. Le fait même que Candice se souvienne ou non d’un lieu suffit à faire avancer l’enquête que mène Rebus sur les intentions de Tommy Telford, l’aide à tracer une carte mentale des endroits à surveiller. Deux cartes se superposent donc : celle qui répertorie les trajets parcourus par Rebus, et celle qui dessine les trajectoires antérieures de Telford et permet d’anticiper sur la suite du déroulement de l’intrigue. En l’occurrence, l’échelle est plus petite que sur la carte précédente ; le tracé rouge marque le trajet parcouru par Rebus avec Candice, et la pastille violette marquée « JG » comme « Juniper Green » repère le premier point de coïncidence avec la carte de Tommy Telford.



*Edimbourg : Lanark Road et ses environs*²⁵⁰

Rebus a généralement la configuration d'Edimbourg bien en tête et n'a donc le plus souvent pas besoin de se reporter lui-même à un plan ; en revanche, il se procure une carte dès qu'il s'aventure hors de son territoire. C'est la première chose qu'il fait en arrivant à Londres : « he purchased an A-Z of London, slipping it into his briefcase » (*Tooth & Nail*, p.5). Il agit de même lors de sa première visite professionnelle à Aberdeen : « he bought a map of Aberdeen and checked the location of Grampian Police HQ » (*Black and Blue*, pp.164-165). L'inspecteur trouve le loisir d'étudier ce plan un peu plus loin:

Traffic was bottle-necked heading into the centre, which was fine – it meant he had time to study both map and street names. (Rankin, *Black and Blue* p.165)

Ce verbe « to study » constitue un commentaire presque méta-textuel qui semble encourager une interprétation littéraire du motif de la carte.

²⁵⁰ Google Maps. [Consulté le 30 mai 2012.] Disponible sur <https://maps.google.fr/>

Malgré quelques incursions dans d'autres villes, c'est à Edimbourg que se situe la majeure partie des intrigues de la série sur l'Inspecteur Rebus ; Rankin a donc publié, en annexe du premier roman de la série, une carte d'Edimbourg destinée à servir de support au lecteur moins familier de la topographie locale. Cette démarche spécifique trouve son prolongement sur le site Internet officiel de l'écrivain, qui propose aux visiteurs une carte de la ville interactive intitulée « Rebus's Edinburgh »²⁵¹. Il s'agit d'un plan hypermédia qui repère et décrit quelques-uns des principaux lieux parcourus par les personnages de ses romans. L'internaute est invité à se déplacer sur la carte à l'aide de flèches et à cliquer sur les balises qui repèrent certains lieux pour afficher les explications correspondantes ou des citations extraites des romans sur l'inspecteur Rebus.

Par ailleurs, le visiteur curieux pourra prolonger son exploration touristique-littéraire d'Edimbourg avec l'aide de guides locaux qui proposent des visites de la ville sur les pas de l'Inspecteur Rebus, avec lecture des passages correspondants dans les romans. La compagnie *Rebus Tours*²⁵² pratique cela avec l'aval officiel de l'écrivain, et sa période d'activité la plus intense dans l'année est la période du *Fringe Festival*.

Mais cette précision géographique qui établit des ponts entre réalité et fiction ne vaut pas uniquement pour la ville de résidence de l'écrivain. En fait, la description de la ville de Glasgow dans les romans de Rankin est souvent de la même précision. Cependant, la topographie des lieux semble beaucoup plus confuse pour le protagoniste qui, curieusement, ne prend pas la peine d'acheter une carte quand il s'y rend, préférant se laisser conduire ou guider par instructions téléphoniques interposées (*Black and Blue*, p.67).

²⁵¹ Ian RANKIN. "Rebus's Edinburgh". In *Ian Rankin's Official Website* [consulté le 22 janvier 2010]. Disponible sur *Ian Rankin's Official Website*, 2010. <http://www.ianrankin.net/>

²⁵² *Rebus Tours : Discover the Other Side of Modern Edinburgh*. [consulté le 2 décembre 2011]. Disponible sur <http://www.rebustours.com/>.

Dans *Black and Blue*, John Rebus prend un taxi pour visiter successivement plusieurs des lieux de l'enquête sur Bible John, assassin de la réalité extra-diégétique qui sévit à Glasgow à la fin des années 1960 et ne fut jamais arrêté. Le passage est beaucoup trop long pour être cité ici intégralement : il s'étend sur plus de deux pages et demie, de la page 94 à la page 96. Rebus se rend successivement à Langside Place, Carmichael Lane, Mackeith Street, Early Street à Scotstoun, Earl Street, et, pour finir, au commissariat de police de Partick. En chemin, il évoque les autres espaces en rapport avec l'enquête – lieux où les corps ont été découverts, rues qu'avaient empruntées les victimes, endroits où elles avaient été vues pour la dernière fois – à savoir les salles de danse « the Majestic Ballroom » de Hope Street et « the Barrowland Ballroom », Glasgow Cross, the Gallowgate et the Trader's Tavern (*Black and Blue*, pp.94-96).

De tels passages évoquent la tradition irlandaise des *dinnseanchas*, poèmes ou récits composés à partir de noms de lieux. Il semble parfois que Rankin fasse découler le récit des noms de lieu, plutôt que l'inverse. Le plan de la ville devient une sorte de vaste réseau de mémoire qui surplombe constamment le texte. Il court-circuite la pensée du protagoniste, qui connaît les toponymes mais est incapable de les situer dans l'espace, pour fournir des repères mentaux au narrateur et au lecteur. L'association des lieux avec des événements datés construit une sorte de réseau hypermédia purement virtuel.

2. Figures de la mobilité urbaine

- **Diégèse et cinétique**

L'essence même du roman noir consiste à mettre le protagoniste en mouvement ; en cela, il s'oppose au roman à énigme à la manière de Sir Arthur Conan Doyle ou d'Agatha Christie, dont l'action est essentiellement statique puisque le détective arrive sur les lieux du crime après qu'il a été commis, et que tout son travail consiste à explorer un espace

réduit, voire un huis clos, afin de découvrir des indices révélateurs et de confondre le coupable. Dans son article intitulé « Sur les pas de John Rebus à Edimbourg : pérégrinations symboliques dans l'œuvre de Ian Rankin », Arnaud Schmitt oppose à cette conception de l'enquête une image, qui, selon lui, symbolise parfaitement les romans de Chandler et de Hammett. Cette image est celle d'un homme en mouvement,

un homme marchant seul dans l'immensité, la grisaille urbaine, chapeau vissé sur la tête, mains enfouies dans un Macintosh, perdu dans ses réflexions [...]. Cette image apparaîtrait en plan large, synonyme de focalisation externe car le lecteur du roman à suspense est rarement autorisé à accéder au processus de déduction, il est surtout le témoin des résultats d'une telle activité. Il assiste aux déplacements de l'enquête plus qu'à son déroulement.²⁵³

Il nous faut noter ici une divergence d'appellation : notre analyse générique nous a conduits à classer le type de roman que décrit Arnaud Schmitt comme relevant du roman noir, et non à proprement parler du « roman à suspense ». L'image n'en est pas moins adéquate pour évoquer les romans de Rankin, à quelques détails près : le protagoniste de l'écrivain écossais ne porte pas de Macintosh ni de chapeau. Mais la narration s'inscrit bien dans le cadre générique traditionnel de la ville, de la solitude et du déplacement. Souvent, le déplacement court-circuite le raisonnement, et ne nécessite aucune justification : « Rebus was glad to be out of the office. He knew he worked best on the street. » (*Let It Bleed*, p.69). De même que le flâneur de Walter Benjamin,

[C]omme un animal ascétique, il rôde dans des quartiers inconnus jusqu'à ce qu'il s'effondre, totalement épuisé, dans sa chambre qui l'accueille, étrangère et froide.²⁵⁴

Dans le roman noir, le déplacement s'effectue traditionnellement à pied. Mais la marche, cette « *réverie du mouvement* », cette « *poétique de l'action* »²⁵⁵, n'est pas le seul mode de déplacement urbain chez Rankin : son protagoniste emprunte fréquemment des taxis ou se déplace dans sa propre automobile. Si les attributs des personnages de Chandler sont le

²⁵³ Arnaud SCHMITT. « Sur les pas de John Rebus à Edimbourg : pérégrinations symboliques dans l'œuvre de Ian Rankin ». In GUIGNERY, Vanessa, GALLIX, François, VIVIES, Jean, GRAVES, Matthew (eds.). *Récits de voyage et romans voyageurs : Aspects de la littérature contemporaine de langue anglaise*. Aix-en-Provence : Publication de l'Université de Provence, 2006, p.84.

²⁵⁴ Walter BENJAMIN. *Paris, Capitale du XIXe siècle : Le livre des passages*. Paris : Editions du Cerf, 1993. (Jean LACOSTE, trad.) p.434.

²⁵⁵ Pierre SANSOT. *Poétique de la ville*. Paris : Payot et Rivages, 2004, p.225.

chapeau et le Macintosh, celui de l'inspecteur Rebus est la vieille Saab qu'il conduit. Le déplacement en voiture, lorsqu'il a lieu, met à distance la vie de la rue pour dessiner plutôt des axes qui traversent la ville de part en part, dessinant un réseau symbolique.

Par ailleurs, la focalisation chez Ian Rankin n'est pas exclusivement externe comme chez Chandler ou Hammett : la diégèse est le plus souvent centrée sur le point de vue interne de l'inspecteur, avec des passages occasionnels en focalisation omnisciente qui révèlent les pensées d'autres personnages. Toutefois, la narration dissimule délibérément certaines déductions essentielles de l'inspecteur, et omet systématiquement de mentionner ses intentions et ses projets. La paralipse, définie par Genette comme « l'omission de certaines pensées importantes du héros focal, que ni le héros ni le narrateur ne peuvent ignorer, mais que le narrateur choisit de dissimuler au lecteur »²⁵⁶, favorise une approche cinématique, le lecteur assistant effectivement plus aux déplacements de l'enquête qu'à son déroulement. Ainsi, les tracés que l'on peut suivre sur un plan de la ville construisent une forme potentielle de raisonnement déductif, qui se substitue à celui du personnage. Le passage de *The Hanging Garden* où Rebus conduit Candice jusqu'à Juniper Green opère une mise en abyme de ce procédé, puisque le raisonnement déductif est inaccessible non seulement au lecteur, mais également au personnage, du fait de l'obstacle linguistique (*Hanging Garden*, p.72).

Si les toponymes forment autant de jalons sur la carte mentale que dessinent les romans d'Ian Rankin, ce sont les verbes qui établissent les liens entre ces points. Ce sont eux qui donnent son dynamisme à la diégèse, qui font de la narration non pas une contemplation mais une série d'actions. Arnaud Schmitt relève les verbes du premier paragraphe du Chapitre 2 de *Knots & Crosses*, assez représentatif du type de déplacement quotidien de John Rebus : « as John Rebus walked to », « he drove quietly », « he drove the 80 miles », « as he approached », « he slowed the car », « and drove off » (*Knots &*

²⁵⁶ Gérard GENETTE. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972, p. 212. Collection Points Seuil.

Crosses, p.3). Cette scène marque la toute première apparition de l'inspecteur Rebus ; les verbes l'inscrivent d'emblée dans « l'isotopie du déplacement »²⁵⁷ et dans un cycle récurrent d'approches et d'éloignements.

La réflexion de Schmitt vise à mettre en lumière le dynamisme du déplacement, et donc la manière dont le point de vue du personnage contamine celui du lecteur en présentant plus une succession d'évènements qu'un tableau construit. Les déplacements de l'Inspecteur se font généralement sur un rythme quelque peu indolent, du commissariat à la scène du crime, puis de la scène du crime à la morgue et au logement de la victime, puis dans toute la ville et au-delà selon les besoins de l'enquête, avec des retours périodiques au domicile de John Rebus. Les trajets des personnages sont assez irréguliers. Plutôt qu'une exploration méthodique, les déplacements de Rebus sont plutôt des pérégrinations pleines de détours et de rencontres imprévues.

Entre ces verbes de mouvement dont Rankin émaille ses romans, se glissent des scènes, des descriptions, des pauses propices à la peinture des lieux mais aussi de personnages dont la fonction symbolique est de représenter un attribut de la capitale écossaise.²⁵⁸

Mais ces passages descriptifs n'excluent pas forcément une accélération du rythme de la narration. En fait, à l'approche du dénouement de chaque roman, la dynamique cinématique connaît de brusques accélérations, courses-poursuites ou tentatives désespérées de secourir quelqu'un.

Ainsi, la poursuite effrénée qui clôt *Knots & Crosses* mène Rebus à travers les rues de Londres jusqu'à la National Gallery, où la voiture de l'assassin en fuite emboutit un abri bus. L'assassin s'échappe à pied, poursuivi par Rebus jusque dans les galeries du musée. Sans relâcher le rythme, la diégèse intègre alors des images fugitives de tableaux de maîtres, symboliques de la violence de la traque finale : « By the side of the doorway, a painting showed a headless corpse, spouting blood. » (*Knots & Crosses*, p.258) Ce sont

²⁵⁷ Arnaud SCHMITT. *Op. cit.*, p.89.

²⁵⁸ *Idem.*

pourtant bien les verbes qui prédominent dans le reste du récit. Par exemple, lors de l'accident de voiture, ils s'enchaînent à un rythme soutenu :

[T]he black car didn't take the next bend, flew straight for the pavement, mounted it and bounced into a bus shelter, crumpling the metal structure and driving on into the walls of the National Gallery itself. (*Knots & Crosses*, p.254)

La syntaxe est recentrée sur le noyau sujet-verbe, et les verbes d'action s'enchaînent sans l'interruption d'une ponctuation forte. Quelques lignes plus loin, lorsque le fugitif s'échappe à pied, ce procédé est repris et accentué jusqu'à la répétition d'un unique pronom suivi d'un verbe monosyllabique : « He ran and he ran and he ran. » (*Knots & Crosses*, p.255). L'itération emprunte à l'oralité ; l'action est condensée jusqu'à l'épure. Le lieu est pour ainsi dire abstrait, dissous dans la mouvance urbaine généralisée.

- **Points de convergence**

Dans un article devenu célèbre, Guy Debord a théorisé les variations de rythme que l'on peut observer dans une ville ; ce sont des variations toutes subjectives et qui informent tout récit urbain :

[I]l existe un relief psychogéographique des villes, avec des courants constants, des points fixes, et des tourbillons qui rendent l'accès ou la sortie de certaines zones fort malaisés.²⁵⁹

De fait, dans la fiction urbaine d'Ian Rankin, les moments de répit sont rares dans le flux de la ville, et les points d'appui et refuges attendus s'avèrent souvent précaires, ou menacent de se refermer comme des pièges. Ainsi, le domicile de l'Inspecteur ne lui offre pas la sécurité ni la stabilité qu'il pourrait en espérer. Rebus se souvient dans *Resurrection Men* que quand il a emménagé à Arden Street avec sa jeune épouse Rhona, il considérait le monde depuis sa fenêtre avec un sentiment de bienveillante assurance ; mais, comme les années passent, Rebus divorcé se retrouve seul et son domicile perd la chaleur d'un foyer,

²⁵⁹ Guy-Ernest DEBORD. « Théorie de la dérive ». *Op. cit.*

et sa chambre lui devient « étrangère et froide »²⁶⁰. Il répugne de plus en plus à y passer du temps, n'achète plus que des repas à emporter et dérive dans les rues le soir sous l'emprise de l'alcool. Son havre de paix désagrégé, il est jeté dans le courant de la ville et le sol semble se dérober sous ses pieds :

Memories of his marriage and the day he had moved into the Arden Street flat with his young wife. That first night, he'd watched from the window as a middle-aged drunk across the street leaned for all his life against a lamp-post, struggling for balance, seemingly asleep though standing. [...]

And then, a week or two before the tea-throwing incident, Rebus himself had become that man: middle-aged and clutching at the self-same lamp-post, struggling to focus, the crossing of the street an impossible proposition. (Rankin, *Resurrection Men* pp.83-84)

Outre sa connotation syntaxique qui associe l'impossible traversée à un discours, le terme de « proposition » est intéressant parce qu'il pose la topographie urbaine comme un présupposé à partir duquel il va falloir composer, comme une matrice qui impose sa forme au déroulement ultérieur du récit. La *pro-position* est du même ordre que la *pro-jection*.

Par ailleurs, dans cet extrait comme dans l'analyse de Peter Barry²⁶¹, les sèmes du mouvement sont associés à ceux de la vue par l'emploi du terme quasi photographique de « focus » : la difficulté de la marche correspond à une difficulté de la vision. L'inspecteur saoul s'accroche désespérément au premier objet stable dans un monde de mouvement aléatoire. Si l'objet physique le plus solide est le réverbère, l'objet mental le plus stable est le plan ; sinon, comment comprendre la mention du nom de rue ? On pourrait attendre ici simplement « the flat » plutôt que « the Arden Street flat » ; cette première proposition serait plus conforme au point de vue interne du personnage. Mais le point de vue des pensées du personnage se mêle à un point de vue surplombant offert par le plan de la ville, qui contrebalance pour ainsi dire les incertitudes de l'espace intime. Tandis que l'humain est toujours sujet à des doutes et des interprétations, le plan est un objet plus stable qui semble se rapprocher d'une certaine objectivité scientifique, et les insuffisances du protagoniste dans son rapport avec les autres au sein de la diégèse, mais aussi sa qualité

²⁶⁰ Walter BENJAMIN. *Op. cit.*, p.434.

²⁶¹ Peter BARRY. *Op. cit.*, pp.49-50.

de personnage qui ne parvient jamais tout à fait à se dégager de sa gangue de papier, se trouvent compensées par sa fonction de centre de gravité du plan de la ville qu'il promène partout avec lui, voire concentre tout entier en lui. L'Inspecteur Rebus révèle ainsi ce qu'il est véritablement : non pas une personne, mais un masque du narrateur, une fonction, un code qui met en réseau les différents emplacements de la ville.

Si l'appartement d'Arden Street a perdu beaucoup de sa stabilité comme point d'ancrage pour le protagoniste, il perd également tout son aspect sécuritaire, puisqu'il devient dans le même roman un point de convergence pour les divers personnages de malfaiteurs et autres policiers véreux. Un soir où il rentre chez lui, Rebus trouve « the Weasel », le bras droit de Cafferty, qui l'attend dans le hall pour parler affaires ; Rebus s'entretient avec lui dans le jardin plutôt que de l'inviter à monter (*Ressurrection Men*, p.225). Ensuite, un malfrat du nom de Dickie Diamond lui tend une embuscade en bas de chez lui (*Ressurrection Men*, p.300). Quelques jours plus tard, il trouve un soir sa porte d'entrée ouverte et fracturée (*Ressurrection Men*, pp.307-309). Ne pouvant prendre le risque de passer seul le seuil de son propre logis de peur d'y faire une mauvaise rencontre, il appelle Siobhan en renfort. Une fois qu'ils se sont assurés qu'il n'y a plus personne, Siobhan s'enquiert de l'identité plausible du cambrioleur ; Rebus déclare son ignorance, mais une liste de noms lui vient déjà à l'esprit : « *Dickie Diamond... Gray... the Weasel...* Plenty of people seemed to know where he lived. » (*Ressurrection Men*, p.309).

Par la suite, il n'y aura plus pour lui de repos en ces lieux :

He'd clocked off early and come straight home, but now the place felt like a trap. He kept peering from the window, wondering if someone was waiting for him below. The front door was locked, but that wouldn't keep anyone out. The joiner had replaced the doorjamb, but without adding any extra reinforcement. Another chisel or crowbar would open it as effortlessly as a key. The lights were off throughout the flat, but Rebus was unsure he felt any safer in darkness. (*Ressurrection Men*, p.408)

La pensée de tous ces visiteurs dangereux et de cette sécurité illusoire colore la réflexion de Rebus quand, plus loin dans le roman, il médite devant une maison avec jardin à Invernesk :

What he needed, he realised, was a place like this. It felt like a haven. [...] He had thought before of selling his flat, buying a little house just outside the city -- commuting distance, but a place where he could find a bit of peace. (Rankin, *Resurrection Men* p.338)

C'est un peu comme s'il imaginait appartenir à un autre genre littéraire que le roman policier. Mais ce rêve de calme et de stabilité fait long feu quand Rebus songe que le silence le confronterait à sa propre intériorité :

In a place like Invernesk, he feared the silence would get to him eventually, drawing him deeper into himself -- not a place he really wanted to be -- and defeating the whole point of the exercise. (*Resurrection Men* p.338)

Plus encore que les divers malfaiteurs à sa poursuite, c'est lui-même que l'inspecteur fuit en se jetant dans le flux de la mobilité urbaine. De la même façon, le protagoniste d'Archie Hind, compatriote d'Ian Rankin, se jette dans le flux de Glasgow pour échapper à sa vie : « he went outside to work, [...] to go away and live for a while away from his own reality. »²⁶² La fonction psychique de la ville est d'arracher ces deux personnages à leurs ruminations mélancoliques, d'inscrire la pensée et ses ramifications dans des lieux.

Siobhan, elle aussi, préfère la plongée dans les rues d'Edimbourg à la rumination chez soi, que la voix narrative désigne par le terme dépréciatif de « brooding » (*Resurrection Men*, p.357). La mobilité est donc l'antithèse du narcissisme, et l'extériorité est valorisée au détriment de l'intériorité. Tout du moins, l'extériorité sert de médiateur à l'intériorité, qu'elle projette sur le tissu urbain mouvant

qui se construit selon une logique de réseau, de flux, d'hétérogénéité, de multiples portes d'entrée et de multiples nœuds d'orientation, et dont l'étendue hors du champ de vision défie toute tentative de description.²⁶³

Puisque le domicile de l'inspecteur est devenu le centre d'un réseau funeste où le protagoniste est menacé du fait de son immobilité et de sa publicité, il tente de trouver d'autres points d'ancrage temporaires en terrain neutre. Rebus se sent en conséquence plus chez lui dans les pubs que dans son appartement privé. Dans toute la série

²⁶² HIND, Archie. *The Dear Green Place* [1966]. Glasgow : Polygon, 2008, p.236.

²⁶³ Harri VEIVO. « Divergences, convergences : Villes-sites et paysages urbains configurés dans la poésie finlandaise des années 60 ». In MAAR, Judith, SANDU, Traian (eds.). *Paysages en dialogue : Espaces et temporalités entre centres et périphéries européens*. In *Cahiers de la Nouvelle Europe : Collection du Centre Interuniversitaire d'Etudes Hongroises et Finlandaises*, n° 15. Paris : L'Harmattan, 2012. pp.129-136. p.131.

romanesque, il visite de très nombreux pubs d'Edimbourg, bien souvent repérés par leur nom. Les deux qu'il affectionne plus particulièrement sont le Royal Oak et l'Oxford Bar. Ce sont des pubs réels et que fréquente l'auteur lui-même : l'Oxford Bar se trouve au 8 Young Street, dans le quartier de New Town, et le Royal Oak est au 1, Infirmary Street, Old Town. La compagnie *Rebus Tours* entérine d'ailleurs l'importance de ces deux lieux en faisant partir les visites guidées du Royal Oak et en les faisant systématiquement passer par l'Oxford Bar²⁶⁴. Le médecin légiste récurrent de la série, John Gates, est d'ailleurs nommé d'après le propriétaire réel de l'Oxford Bar.

Si la localisation de ces deux pubs dans des parties assez contrastées de la ville semble antithétique, leur fonction sociale est cependant comparable : ils se définissent comme le pôle opposé à certains autres pubs de New Town. Dans *Resurrection Men*, Rebus est contraint d'emmener des collègues véreux faire le tour des pubs de la ville ; il s'efforce de les tenir à distance de ses pubs habituels. Après une concession initiale sous la forme d'une étape au Royal Oak qui n'est pas appréciée à sa juste valeur par ses collègues, Rebus les emmène successivement au Café Royal sur West Register Street, à l'Abbotsford sur Rose Street, au Dome sur George Street et au Standing Order, quelques numéros plus loin sur la même rue (*Resurrection Men*, p.133). Tous ces pubs sont situés dans le quartier de New Town, et, à l'exception peut-être du Café Royal que Rankin avoue affectionner pour son atmosphère, sont des lieux plutôt luxueux et assez froids où les nantis de la ville aiment à être vus. Les collègues de Rebus, qui lui ressemblent plus qu'il ne veut l'admettre, ne s'y laissent pas prendre, et entament dans le dernier de ces pubs la conversation qui suit :

'It would be different in Glasgow, wouldn't it, Francis ? [...] I mean, this place for instance...'
Barclay studied his surroundings. 'It's a palace, not a boozier!'
'Used to be a bank,' Rebus stated.
'It's not a proper pub, see what I'm saying?' (*Resurrection Men*, p.133)

²⁶⁴ *Rebus Tours: Discover the Other Side of Modern Edinburgh*. [consulté le 2 décembre 2011]. Disponible sur <http://www.rebustours.com>.

L'anecdote concernant les antécédents du Standing Order est réelle, et d'ailleurs commémorée par son nom ; elle connote socialement le pub comme point de ralliement des élites économiques et sociales de la ville. Une anecdote de ce genre corrobore la théorie de Peter Barry sur l'intertextualité culturelle²⁶⁵ : le lieu, codé socialement et inscrit dans un chronotope réaliste, relève d'un traitement spécifique de la ville. Malheureusement, sa prétention au luxe nivelle paradoxalement l'identité des clients et lui ôte la substance morale (« proper ») qui pourrait en faire un personnage fonctionnel. Ainsi, le Standing Order tombe dans la catégorie de ce que Marc Augé appelle les « non-lieux », lieux de passage modernes et anonymes souffrant d'un défaut d'identité, et où l'individualité se perd²⁶⁶.

C'est pourquoi, à ce débit de boissons au portail majestueux situé sur la rue commerçante la plus prospère de la ville, Rebus préfère des pubs plus discrets et populaires qui sont, selon les termes de Marc Augé, des « lieux anthropologiques » à part entière, des lieux « pleins » où s'épanouissent la mémoire, l'identité et les relations²⁶⁷ :

A pub like the Ox was about so much more than just the hooch. It was therapy and refuge, entertainment and art. (*Hanging Garden*, p.164)

Tout en étant des points fixes localisés sur la carte de la ville, l'Oxford Bar et le Royal Oak sont des catalyseurs de mouvement du fait du va-et-vient de leurs clients. Ils offrent à la demande un abri anonyme, ou au contraire un accueil personnalisé réservé aux habitués. Ils sont ce que la philosophe Anne Cauquelin appelle des sites, c'est-à-dire qu'ils gardent « le positionnement, la situation, l'établissement ponctuel sur une carte de territoire » propres à l'espace, mais ils conservent également les traits principaux du lieu,

²⁶⁵ Peter BARRY. *Op. cit.*, pp.49-50.

²⁶⁶ Marc AUGÉ. *Non-lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Seuil, 1992. Collection La Librairie du XXIe siècle.

²⁶⁷ *Ibid.*, p.69.

qui sont la mémorisation, l'enveloppement, l'environnement et la temporalité.²⁶⁸ Harri

Veivo commente ainsi la théorie de la philosophe :

Le site ne présuppose pas de cadre et de ligne d'horizon, c'est-à-dire des éléments qui distinguent l'espace intérieur du paysage de l'espace extérieur ; il désigne plutôt un point dans un réseau de connexions et extensions possibles, que ce soit dans le temps ou dans l'espace.²⁶⁹

Les débits de boisson chez Rankin offrent en effet de multiples interconnexions ; et, comme le montre cet épisode dans un bar de Glasgow, ce sont aussi des lieux mémoriels :

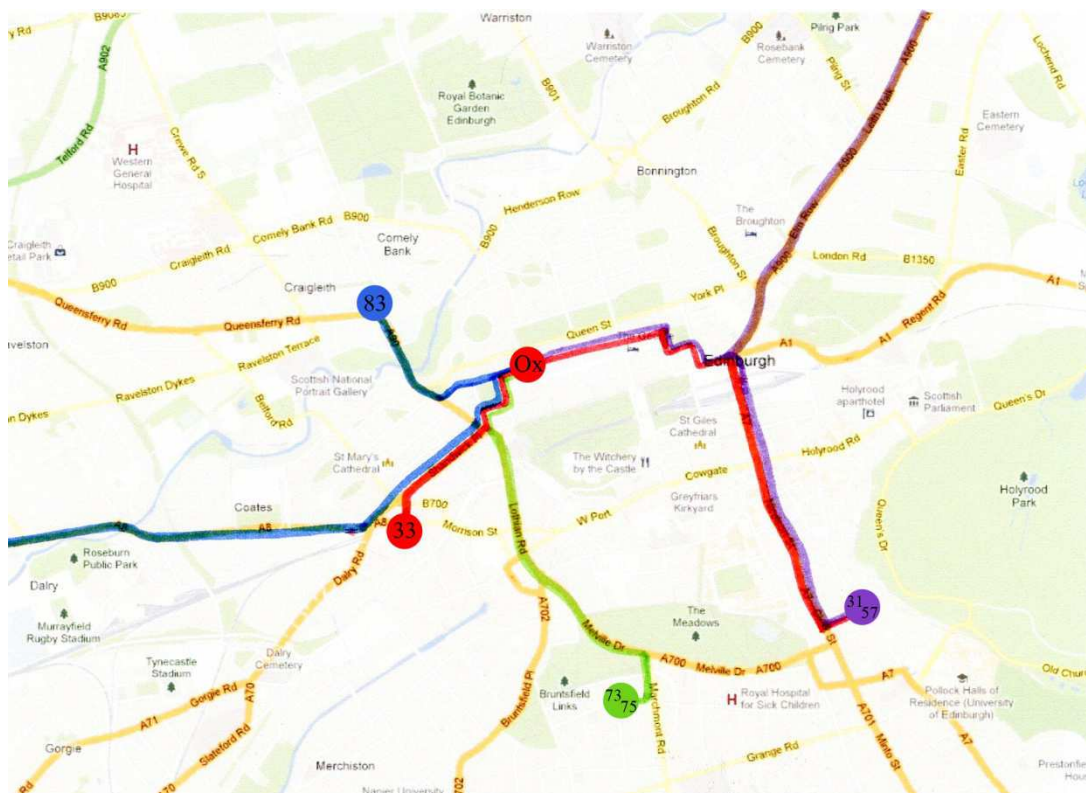
They ended up in the Horseshoe Bar. It was central and crowded with people who took their drinking seriously, the kind of place where no one looked askance at tea-stained shirt, so long as the wearer had about him the price of his drinking. Rebus knew immediately that it would be a place of rules and rituals, a place where regulars would know from the moment they walked through the door that their drink of preference was already being poured for them. (*Resurrection Men*, p.266)

Le pub est la société des solitaires, un foyer interchangeable qui n'aurait pas pour inconvénient d'exposer ses occupants temporaires aux dangers de la sédentarité. Les pubs chez Rankin fonctionnent comme des réseaux de mises en relations. Selon les termes d'Irvine Welsh, « Cults and subcultures segment and cross-matrix in a place like this. »²⁷⁰ Les enquêteurs y consultent leurs indices, y récoltent des indices. Rebus n'est d'ailleurs pas le seul à boire à l'Oxford Bar (*Resurrection Men*, p.133) : son ennemi Cafferty s'y rend aussi à quelques pages d'intervalle (*Resurrection Men*, p.127). Le pub est un croisement de trajectoires ; d'une certaine manière, il est toujours central. Ainsi, dans *Let it Bleed*, Rebus se rend à quatre reprises à l'Oxford Bar. Le tracé de ses trajets et de leurs points d'origine fait ressortir un déplacement en étoile avec des trajectoires qui s'étirent dans toutes les directions de la ville. Sur la carte qui suit, l'Oxford Bar est marqué par la mention « Ox », tandis que les numéros se rapportent à des déplacements listés en Annexe 3 :

²⁶⁸ Anne CAUQUELIN. *Le site et le paysage*. Paris : PUF, 2002, p.85.

²⁶⁹ Harri VEIVO. *Op. cit.*, p.132.

²⁷⁰ Irvine WELSH. *Trainspotting* [1993]. London : Vintage, 2004, p.228.



Edimbourg : Carte des alentours de l'Oxford Bar²⁷¹

Il suffit de multiplier le nombre de trajets par le nombre de romans pour se faire une idée de l'importance de l'Oxford Bar comme point nodal de la série.

Chez Irvine Welsh aussi, le pub est un trait d'union entre différents lieux ; mais, plus encore, il fonctionne comme un trait d'union entre des personnages. Le pub où se rendent Mark Renton et ses amis à cinq heures du matin n'a d'autre fonction que de cimenter leurs relations amicales :

The group entering the pub are also driven by need [...], the need to belong to each other, to hold on to whatever force has fused them together during the last few days of partying.²⁷²

Mais la fusion n'opère pas systématiquement. Lors de l'entrée du groupe d'amis dans le pub, le point de vue narratif est celui d'un vieil ivrogne ; après un moment d'observation hébétée, il reconnaît son fils parmi les jeunes gens, mais, ne sachant quoi lui dire, il ne lui adresse pas la parole. Quand le jeune homme aperçoit enfin son père, il ne

²⁷¹ Google Maps. [consulté le 30 mai 2012.] Disponible sur <https://maps.google.fr/>.

²⁷² Irvine WELSH. *Op. Cit.*, p.263.

fait que précipiter son départ²⁷³. Le pub de Welsh est plutôt un catalyseur : une relation amicale y est réchauffée, une relation froide et distante y est révélée pour ce qu'elle est.

Chez Rankin, les noms des pubs sont aussi des sésames socio-culturels. Ainsi, le pub The Athletic Arms, dans la périphérie ouest de la ville, reçoit la visite de Rebus et de The Weasel, le bras droit de Cafferty. La voix narrative précise d'entrée qu'aucun autochtone n'appelle le pub The Athletic Arms, mais que tous l'appellent The Diggers à cause de sa proximité avec le cimetière (*Resurrection Men*, p.60). Ce dédoublement onomastique est typique d'Édimbourg et se retrouve à plusieurs autres reprises chez Rankin. Alexander McCall Smith en fait également la remarque au sujet d'un autre point de repère typique de la capitale:

anybody over forty would know that the NB is the North British Hotel, which is today called the Balmoral – the great pile down at the end of Princes Street. That was always the NB until they irritatingly started to call it the Balmoral. And if you really want to make a point – to tell somebody that you were here before they were – that it's your city – you can refer to it as the NB.²⁷⁴

Le même jeu d'initiales prend forme autour d'un pub de Morningside, The Volunteer Arms, anciennement The Canny Man's : les habitués continuent de le désigner par son ancien nom, comme le remarque Alexander McCall Smith dans *Espresso Tales* :

'This is, of course, the Canny Man's,' he observed. 'You'll notice that the sign outside says something quite different. The Volunteer Arms. But everybody – or everybody in the know, that is – calls it the Canny Man's. And that pub down the way on Slateford is called the Gravediggers, although the sign outside says the Athletic Arms. [...]'
'So, if you call this place the Canny Man's it shows that you belong, that you know what's what in Edinburgh.'²⁷⁵

Les deux écrivains modulent les mêmes anecdotes, qu'ils estiment représentatives de leur ville.

Le nom du pub The Last Drop, sur Grassmarket, a aussi une valeur commémorative puisqu'il joue sur un double sens : d'une part la dernière goutte d'un breuvage, et d'autre part l'ultime chute des condamnés qui étaient autrefois pendus à quelques mètres de sa

²⁷³ Irvine WELSH. *Ibid.*, pp.264-270.

²⁷⁴ Alexander McCALL SMITH. *Espresso Tales*. Toronto : Vintage, 2006. Random House, Canada Edition, p.3.

²⁷⁵ *Ibid.*

façade (*Set in Darkness*, p.95). Chez Ian Rankin, le pub est un point fixe de l'espace à travers lequel on peut remonter dans le temps en direction d'une origine, ou voyager socialement à travers les discussions des habitués. Il est plus encore un carrefour qu'un lieu, et c'est en cela que le pub est attrayant pour Rebus :

It was just a place for drink and discussion; what life it had the drinkers brought with them.
(*Black and Blue* p. 310)

En plus des dizaines de bars réels cités dans ses romans, Rankin crée au besoin des bars fictifs où doit se concentrer une intrigue : le Gaitano's par exemple, bar imaginaire de Rose Street où a été vu pour la dernière fois un jeune homme disparu dans *Dead Souls*, ou le Bar Z à Leith dans *Resurrection Men* où Rebus soupçonne un criminel en cavale d'avoir des contacts, et le Crazy Hose dans *Mortal Causes*. Même s'il est fictif, The Crazy Hose est précisément situé sur la carte réelle d'Edimbourg, en face de la caserne de pompiers de Tollcross. Tous les criminels du roman y convergent lors de l'épilogue, et Rebus lui-même manque d'y trouver la mort dans un incendie (*Mortal Causes*, p.314).

Tout comme ceux des bars réels, les noms des bars fictifs se dédoublent. A propos de Gaitano's, Siobhan Clarke précise d'emblée : « Everyone calls it Guiser's » (*Dead Souls*, p.49). Le lecteur apprend que le Bar Z était précédemment nommé le Zombie Bar (*Resurrection Men*, p.179). Quant au Crazy Hose, son nom déroute les étrangers qui demandent s'il ne devrait pas s'appeler The Crazy Horse, ce qui suscite un sourire légèrement condescendant de la part des initiés, qui savent bien qu'il porte son nom à cause de la caserne de pompiers près de laquelle il est implanté (*Mortal Causes*, p.123). Les débits de boisson sont chez Rankin des repères privilégiés du chronotope romanesque, des lieux quelque peu paradoxaux que traversent tous les flux de la ville, et qui pourtant favorisent aussi l'ancrage identitaire.

- **Le ressassement de l'espace**

L'inspecteur Rebus concilie lui aussi deux types de rapport à l'espace apparemment opposés : la dérive et l'enracinement. Pour lui, se familiariser avec les détails du cas sur lequel il travaille requiert un éternel retour sur les lieux du crime, une espèce de ressassement compulsif et quasi inavouable de l'espace, « comme si cette errance pouvait le libérer de son instabilité intérieure »²⁷⁶. Dans une ville où le motif traditionnel de la hantise est systématiquement exploité par l'industrie touristique, le policier retrace inlassablement les pas des victimes de meurtre et hante le lieu de leurs souffrances. Dans *Black & Blue* par exemple, il prend un taxi pour visiter méthodiquement les lieux des crimes réels de Bible John à Glasgow dans les années 1960, s'adonnant à une sorte de pèlerinage macabre sans rapport apparent avec son enquête du moment (*Black & Blue*, pp.94-96). Le chauffeur de taxi devine que Rebus s'intéresse à l'affaire Bible John et le prend pour un anonyme à la curiosité malsaine : la frontière se brouille entre les fonctions de justicier, de criminel et de spectateur, qui ont pour caractéristique commune un ressassement coupable de l'espace. Dans *Exit Music*, l'Inspecteur prend le volant un soir alors qu'il a bu pour parcourir un trajet qui lui est manifestement très familier et qui le conduit jusqu'à une maison dans une petite rue du quartier de Bruntsfield, où il gare sa voiture et coupe le moteur pour surveiller la maison. Le lecteur comprend peu à peu qu'il s'agit du domicile de Morris Gerald Cafferty, son ennemi intime :

He'd been there so often, he'd started to notice changes [...]. No one had ever paid attention to Rebus. In fact, one dog walker had started to mistake him for a local, and would nod and smile or offer a hello. (*Exit Music*, p.151)

De même dans *The Falls*, Rebus se voit reprocher par son supérieur de rôder la nuit dans l'appartement d'une jeune fille disparue :

'Mr Balfour's wondering what you were up to. Frankly, I'm more than a little curious myself.'
'I was on my way home...'
'Leith Walk to Marchmont? Via the New Town? Sounds like you got bad directions.' [...]
'It's just something that I do,' he said at last. 'When things are quiet, I like to go back.'

²⁷⁶ Pierre SANSOT. *Op. cit.*, p.192.

'Why?'

'In case anything's been missed.' (*Falls*, p.26)

Ces errances, ces erreurs font partie intégrante du raisonnement déductif qu'incarnent les trajets urbains ; si la logique n'en est pas immédiatement manifeste, elles donnent souvent lieu à des découvertes imprévues et catalysent les actions de divers personnages, trouvant *a posteriori* leur place dans le déroulement de l'intrigue et sur la carte qui se dessine. Après avoir fait un détour de trop et achevé de se mettre à dos la famille de la disparue, Rebus est relevé de ses fonctions dans cette enquête. Ce qui, loin de le dissuader, l'encourage à poursuivre pour son propre compte, en se camouflant plus efficacement dans le tissu urbain.

De la même manière, Siobhan Clarke, récemment promue dans *Resurrection Men*, et qui ressemble de plus en plus à Rebus, file sans raison Ellen Dempsey, une femme qui ne semble avoir qu'un rapport lointain avec l'enquête qui l'occupe :

And at least when she was tailing Dempsey, she was keeping busy. She wasn't at the station, being fawned over ... She wasn't at home, brooding over a ready meal ... (Rankin, *Resurrection Men*, p.357)

La filature est l'un des *topoi* cinétiques du roman policier. Elle met en mouvement au moins deux personnages, l'un observant, l'autre observé. La filature incarne de la sorte un regard en mouvement, un déplacement qui a deux horizons : les lieux traversés et le point de fuite que constitue la personne suivie. Mais ici, Siobhan parcourt l'espace urbain dans le seul et vague objectif de ne pas rester statique, d'échapper un temps aux soucis qui fondent sur elle dès qu'elle s'immobilise dans un lieu. Cependant, cette filature va par hasard lui révéler un fait extrêmement troublant : la relation de cette Mrs Dempsey avec un policier qui avait énergiquement nié la connaître. Il s'avèrera avant la fin du roman que l'homme avait bien d'autres secrets à cacher puisqu'il était, avec plusieurs collègues corrompus, coupable du meurtre initial. L'errance de Siobhan est donc, de manière fortuite, créatrice de déductions, et fait progresser l'intrigue plus vite que ne l'aurait fait une démarche respectueuse du protocole d'investigation.

Ce genre de déplacement, plus de l'ordre de la dérive que de la filature, s'effectue le plus souvent la nuit. Car la ville, silencieuse la nuit, gagne en dignité, stimulant la réflexion pour quelqu'un qui veut inscrire ses explorations intérieures dans l'espace tangible. La solennité du silence et la rareté des passants semblent créer un lien entre les quelques âmes qui se croisent ; et ce, à plus forte raison que la morgue municipale est un lieu doté d'une connotation sinistre :

At this time of night, in this location, you had a bond of sorts. You were dealing with things most people – those with their heads warm against pillows, dreaming the time away until morning – shied away from. (*Resurrection Men*, p.329)

L'errance nocturne a quelque chose de la gravité de la mort. Siobhan avoue à Rebus que quand elle n'arrive pas à dormir, elle erre en voiture là où la conduit son instinct. Quand Rebus lui dit qu'il cultive également cette habitude de dériver à travers la ville la nuit, elle répond : « 'Maybe there are dozens of us out there, only we don't know about each other.' » (*Resurrection Men*, p.145). Elle évoque ainsi l'image étrange d'habitants sans repos qui, comme dans *The Waste Land* de T. S. Eliot²⁷⁷, dérivent par dizaines comme des fantômes dans une ville déserte.

Le parcours infiniment réitéré des mêmes espaces finit par lever un coin du voile de l'au-delà, suscite des intuitions qui, elles seules, peuvent faire avancer l'intrigue vers une résolution. Tant que l'on n'a pas obtenu de vue d'ensemble du paysage grâce à un parcours patient des ruelles de la ville, on ne peut comprendre les tenants et les aboutissants de l'enquête. C'est à cela que fait allusion un passage de *Set in Darkness* à la portée métaphorique assumée, où Rebus se promène dans Holyrood Park en contemplant le paysage suivant :

Grey overcast morning. The cloud hung so low over Arthur's Seat, you could pick out the rock only in shifting patches. Just like this case, Rebus was thinking. Bits of it visible at any one time, but the whole edifice ultimately hidden. (*Set in Darkness*, p.362)

En sillonnant en tous sens le paysage urbain et en récoltant des morceaux d'indices, l'inspecteur espère pouvoir recréer une vue d'ensemble. « It seemed part of some larger

²⁷⁷ Thomas Stearns ELIOT. "I. The Burial of the Dead." *Op. cit.*

pattern, accidents forming themselves into a dance of association.» (*Black and Blue*, p.461).

- **Une dynamique du dévoilement**

Pour pouvoir avoir accès à l'identité cachée de la ville, il faudra donc en opérer un parcours dynamique. Plus le mouvement est rapide, plus il paraît révélateur ; c'est pourquoi un fugitif se doit de marcher lentement pour passer inaperçu, comme le remarque William McIlvanney dès l'ouverture de *Laidlaw* :

Running was a dangerous thing. It was a billboard advertising panic, a neon spelling guilt. Walking was safe. You could wear strolling like a mask. Stroll. Strollers are normal.²⁷⁸

En ville, le mouvement est écriture et il a partie liée avec la tenue vestimentaire. Pierre Sansot explique que l'homme traqué dans la ville doit faire preuve d'ingéniosité pour se fondre dans une foule affairée ; que s'arrêter devient suspect au milieu du flux des travailleurs ; et que la tenue vestimentaire importe particulièrement dans les romans noirs, où l'homme traqué doit pouvoir préserver le pli de son pantalon pour paraître dans une ville d'apparence²⁷⁹. L'homme qui sort de prison ou en est menacé doit pouvoir camoufler sa marginalité coupable avec une chemise. Plus son statut dans la ville est instable et menacé, plus il doit être élégant.

Mais l'inverse peut être vrai aussi : dans certains cas, la qualité de l'habit est inversement proportionnelle à la quantité de pouvoir détenue. Le bras droit de Cafferty, surnommé « the Weasel », se fond dans son environnement justement du fait de l'allure misérable de sa tenue :

He was a small gaunt man, always dressed just this side of ragged. On the street, he'd be taken for a transient, someone not worth bothering or bothering about. This was his skill. Chauffeured Jaguars took him around the city, doing Big Ger Cafferty's work. But as soon as he stepped from them, he got in character again and became as conspicuous as a piece of litter. (*Resurrection Men* p.58)

²⁷⁸ William McILVANNEY. *Op. cit.*, p.5.

²⁷⁹ Pierre SANSOT. *Op. cit.*, p.193.

Il maîtrise d'ailleurs si bien l'art du camouflage qu'il n'est jamais désigné autrement que par son surnom, parvenant à faire oublier son identité véritable même à la police.

Sa tenue est sans doute la plus adaptée au milieu urbain, car toute tenue plus sophistiquée tend à se froisser. Le parcours de la ville, surtout lorsqu'il est effectué précipitamment, perturbe l'ordre vestimentaire. Avec chaque kilomètre parcouru par le fuyard, « son costume se défraichit. Il devient plus reconnaissable, plus visible »²⁸⁰. A ce sujet, le passage suivant où Rebus et Siobhan Clarke poursuivent à pied une mystérieuse jeune femme nommée Nicola a presque valeur d'allégorie :

They broke into a trot, ran along the pavement below George IV Bridge. [...] 'Guthrie Street,' Clarke said. That was where Nicola was headed. It would bring her up on to Chambers Street, where she could more easily lose her pursuers. But as she turned into the steep wynd, she bumped into someone. The collision sent her spinning. Something fell to the ground, but she kept running. Rebus paused to scoop it up. A short blond wig. [...]

Ahead of them, Nicola was tiring, holding the wall for support as she hauled herself up the incline. Limping, too, an ankle twisted in the collision. Eventually, just as she reached Chambers Street, her hair short and merely fair now rather than blonde, she gave up, stood with her back to the wall, painting noisy. Perspiration was streaking the make-up. Behind the mask, Rebus saw someone he knew only too well.

Not Nicola, Nicky. Nicky Petrie. (*Dead Souls*, pp.471-472)

La forte concentration de verbes monosyllabiques au début de cet extrait exprime une série d'actions rythmées. Ce parcours précipité provoque un dévoilement intempestif, puisque la prétendue jeune fille s'avère être un jeune homme bien connu de l'inspecteur. La ville l'a dépouillé de ses oripeaux, mais il est aussi lui-même une personnification de la ville. Ce jeu de masques donne une nouvelle résonance a posteriori à une remarque précédente de Nicky Petrie prononcée devant Rebus :

'The danger, the whiff of the illicit.' He turned back towards Rebus. 'You know Edinburgh society loves that sort of thing. [...] Strait-laced old town, how else are we going to get our thrills?' (*Dead Souls*, p.344).

En se travestissant, Nicky réalise un désir caché qu'il attribue à bien des habitants de la ville, se fait leur représentant. Rebus, lui, fait tomber les masques en s'insérant dans le mouvement de la ville et en infléchissant son rythme.

²⁸⁰ *Ibid.*, p.194.

L'inspecteur Rebus est donc un principe dynamique qui perturbe les apparences érigées en ordre établi ; sa fonction est de créer un mouvement révélateur pour bousculer la sédentarité des grands criminels. En effet, si Cafferty étend ses tentacules sur toute la ville d'Edimbourg et plus loin encore, et que des coursiers sillonnent rues et routes pour faire avancer ses affaires, lui-même est habituellement facile à localiser : quand il n'est pas en prison à Saughton Jail, Rebus le trouve le plus souvent confortablement installé chez lui. Là où la marque de l'homme menacé est la mobilité, l'immobilité est la marque de la véritable puissance, celle qui n'a pas besoin de se cacher et est assez bien protégée pour ne craindre personne. Rebus essaye donc d'initier un mouvement qui trahirait le criminel et le mettrait en danger. C'est d'ailleurs justement lorsque Cafferty sort de chez lui pour rencontrer Rebus sur un terrain vague à la fin de *Exit Music*, dernier tome de la série, qu'il se retrouve soudain à la merci du premier venu qui l'occit d'un grand coup sur la tête. La mobilité est dangereuse, mais l'Inspecteur Rebus en a fait son *modus operandi*.

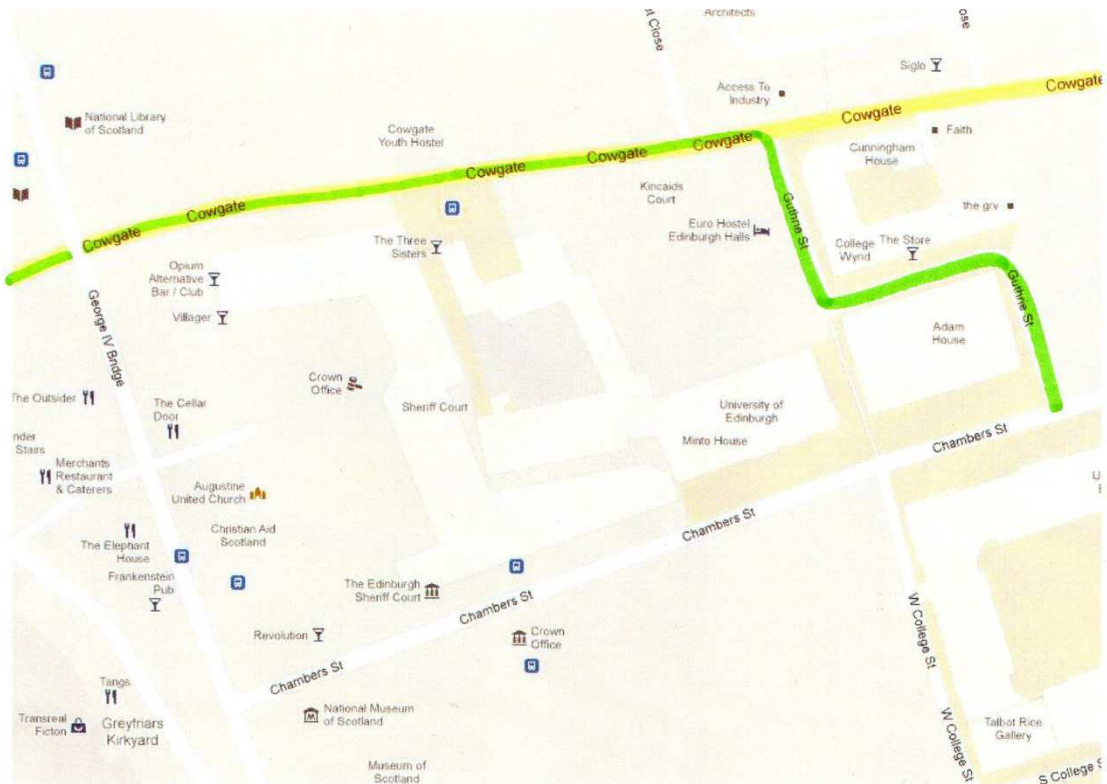
Par conséquent, seule une dynamique cinétique pourra dévoiler les villes d'Edimbourg, Glasgow et Aberdeen dans les romans d'Ian Rankin.

Tout comme il faut tracer la ligne droite pour la faire exister, il faut sillonner une ville, selon ses parcours les plus riches, pour la faire exister, pour faire venir au jour ses virtualités.²⁸¹

Toutefois, la synthèse motivée par le déplacement urbain ne s'effectue pas que rétrospectivement ; elle est aussi prospective dans la mesure où certaines péripéties sont programmées par la disposition des rues. Siobhan Clarke s'exclame :

'Guthrie Street.' [...] That was where Nicola was headed. It would bring her up on to the Chambers Street, where she could more easily lose her pursuers. (*Dead Souls*, p.471)

²⁸¹ *Ibid.*, p.206.



*Edimbourg : quartier de Chambers Street*²⁸²

Les formes verbales de cet extrait programment le récit grâce à la projection d'une carte mentale qui informe les déplacements des personnages. L'emplacement et les dégagements de Guthrie Street font que le parcours de Nicolas est déjà connu avant d'avoir été réellement effectué : la disposition topographique de la ville contraint le récit, le plan oriente la fiction. Selon les termes de Carle Bonafous-Murat,

Chaque site, projet, contrat ou programme, secrète comme une toile d'araignée l'espace où il est susceptible de s'actualiser.²⁸³

Le document cartographique, ce « secular co-text » dont parlait Peter Barry²⁸⁴, est un moule dans lequel vient se couler le récit fictionnel : il est plus encore en amont du récit qu'il n'est en aval.

²⁸² *Google Maps*. [consulté le 30 mai 2012.] Disponible sur <https://maps.google.fr/>.

²⁸³ Carle BONAFIOUS-MURAT. *Dubliners, Joyce: Logique de l'impossible*. Paris: Ellipses (coll. « Marque-page – Littérature anglo-saxonne »), 1999, p.50.

²⁸⁴ Peter BARRY. *Op. cit.*, p.51.

3. Une répartition sérielle des espaces ?

- **Série et cadastrage**

Marc Augé soutient que c'est à travers la géométrie qu'il faut appréhender les « figures élémentaires de l'espace social » :

En termes géométriques, il s'agit de la ligne, de l'intersection des lignes et du point d'intersection. Concrètement, dans la géographie qui nous est quotidiennement plus familière, on pourrait parler, d'une part, d'itinéraires, d'axes ou de chemins qui conduisent d'un lieu à un autre et ont été tracés par les hommes, d'autre part, de carrefours et de places où les hommes se croisent, se rencontrent, se rassemblent, [...] et, enfin, de centres plus ou moins monumentaux, qu'ils soient religieux ou politiques, construits par certains hommes et qui définissent en retour des frontières au-delà desquelles d'autres hommes se définissent comme autres, par rapport à d'autres centres et d'autres espaces.²⁸⁵

Chez Rankin, la narration fait de fréquents détours pour contempler des centres monumentaux, tels que le cimetière de Greyfriars, le monument érigé à Sir Walter Scott devant la gare de Waverley ou le nouveau Parlement écossais ; par ailleurs, la narration dessine une multitude d'axes et définit des points nodaux qui forment peu à peu des réseaux. L'inscription de la série dans une période longue (de 1987 à 2007), qui respecte délibérément la temporalité du monde extérieur, enrichit le chronotope. Le nombre de romans (dix-huit) accroît de manière exponentielle la quantité de matière traitée. La sérialité donne une nouvelle dimension à l'idée de ressassement de l'espace, qui n'est plus seulement interne à chaque roman, mais amplifiée à la série dans son ensemble. Tel lieu, comme la morgue municipale, est visité dans pratiquement chaque roman. Tel autre demeure peut-être ignoré de la diégèse. La densité du maillage peut varier selon les quartiers ; la question est de savoir si le quadrillage ainsi effectué est extensif, si la représentation lentement construite par Ian Rankin au fil des volumes est exhaustive, ou si le cadastrage connaît des vides et des lacunes. Est-ce que les différents romans rendent compte de l'ensemble de la ville ? Est-ce que chaque roman nous offre un microcosme complet ? Ou bien chaque roman couvre-t-il une zone spécifique ?

²⁸⁵ Marc AUGÉ. *Op. cit.*, p.74.

On peut délimiter quelques pistes de réflexion en comparant la série romanesque sur l'inspecteur Rebus avec la série télévisée américaine *The Wire*²⁸⁶. La série est produite dans la ville de Baltimore et ses environs, et c'est également là que se déroule l'intrigue des divers épisodes. Tout comme la série romanesque de Rankin, elle s'inscrit dans le genre policier mais élargit le champ des investigations pour étudier le thème de la ville contemporaine. Dans *The Wire*, le maillage de la ville est réparti en fonction de grands thèmes qui, chacun, se développent en l'espace d'une saison. La saison deux, par exemple, s'intéresse à la zone portuaire et aux activités illégales qui y ont lieu, comme la contrebande et le trafic de drogue. La saison trois traite plutôt de politique et de bureaucratie, déplaçant par cette occasion le chronotope vers le centre de la ville.

Chez Rankin cependant, la répartition des espaces parcourus à l'échelle de la série est beaucoup plus diffuse. S'il est aisé de délimiter une ou deux zones d'exploration privilégiées dans chaque roman, il est beaucoup plus difficile de délimiter des motifs pouvant rendre compte de l'ensemble des romans. Aucune des questions que nous avons posées plus haut ne recevra cependant de réponse exclusivement négative. Chaque épisode est centré sur une ou deux zones urbaines, mais cela n'exclut pas de nombreux déplacements en dehors de ce champ. Chaque roman peut être lu séparément, mais leur juxtaposition apporte de nouveaux sèmes et offre une image beaucoup plus complète. La ville est le thème qui réunit les divers épisodes de la série, et ces dix-huit romans constituent ensemble une seule grande enquête sur la ville. Arnaud Schmitt écrit en 2001 que Rankin renonce à offrir une représentation exhaustive à l'échelle du roman,

mais la considère peut-être au niveau de l'œuvre à faire. Après quatorze romans, la totalité de la ville ne se dessine pas forcément, mais ses traits commencent à s'affirmer, grâce à des explorations topographiques associées aux valeurs symboliques que chacun peut attribuer aux différentes parties des villes.²⁸⁷

²⁸⁶ David SIMON, Ed BURNS. *The Wire*. New York : Time Warner, 2002-2008. HBO. 5 saisons, 60 épisodes.

²⁸⁷ Arnaud SCHMITT. *Op. cit.*, pp.89-90.

Il est vrai que chaque volume semble mettre en valeur un quartier particulier où se situe la plus grande partie de l'intrigue. Ainsi dans *Knots & Crosses*, même si l'inspecteur Rebus est amené à parcourir de nombreux quartiers de la ville au cours de son enquête, la clé de l'énigme se situe dans la bibliothèque centrale de George IV Bridge, sur The Mound, la colline qui monte vers le château d'Edimbourg. *Dead Souls*, en revanche, fait la part belle à Holyrood Park, où culminent Arthur's Seat et les Salisbury Crags. *Set in Darkness* s'attache plutôt au site du nouveau parlement écossais à Queensberry House, tandis que *The Falls* nous amène au pied d'Arthur's Seat et que *Black & Blue* nous fait voyager à Glasgow et à Aberdeen. Sans nécessairement reconfigurer l'ensemble, chaque roman apporte des éléments de nouveauté ainsi que de légères altérations à l'image qu'offrent les scènes cumulés au fil des romans précédents. Si l'école de police de Tulliallan est une localisation inédite avant *Resurrection Men*, l'intrigue donne aussi l'occasion à Rankin de préciser et de faire évoluer l'image du quartier de Leith déjà évoquée précédemment, en évoquant par exemple les nouveaux gratte-ciels de North Fort Street et leurs occupants issus des classes sociales supérieures (*Resurrection Men*, p.198). Mis bout à bout, ces espaces et leurs réélaborations constituent chacun une pièce du puzzle urbain. Mais c'est un puzzle dont on ne voit pas la fin : il faut avoir lu les dix-huit volumes consacrés à l'inspecteur Rebus pour commencer à avoir un aperçu de l'ensemble, et même ainsi la série ne peut prétendre à une exhaustivité radicale.

Si la série dont l'inspecteur Rebus est le protagoniste prend fin avec *Exit Music*, l'enquête n'est pas close pour autant, dans la mesure où elle n'a pas offert de solution définitive et incontestable, mais aussi dans la mesure où Rankin n'a pas cessé d'écrire après Rebus. Toujours au sein du genre policier, il explore d'autres sous-genres et éprouve de nouveaux personnages depuis 2007, mais sans perdre de vue le thème qui les unit tous : la ville d'Edimbourg, celle où il vit et écrit et situe l'intrigue de ses romans. Par

exemple avec *Doors Open*²⁸⁸, publié en 2009, il centre l'intrigue sur un monument qui n'avait pas été exploré dans la série sur Rebus : la National Gallery, le musée d'art pictural d'Edimbourg. Il manque toujours un morceau au puzzle. Comment s'étonner alors de la découverte que fait Rebus au domicile de l'assassin de *The Falls* ?

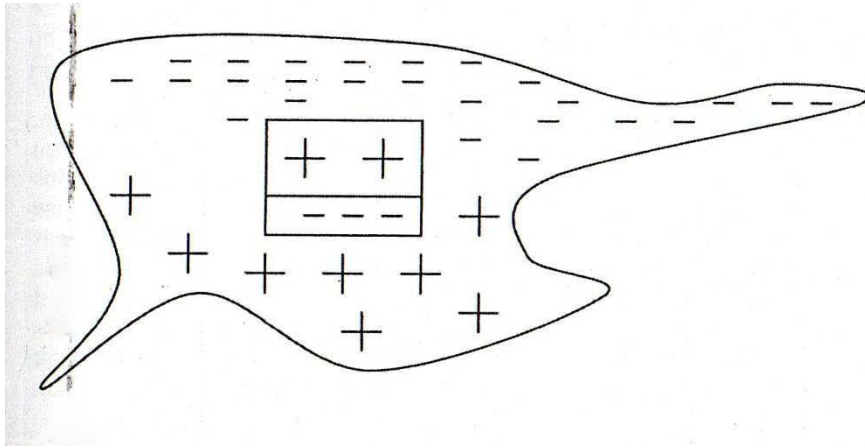
A completed jigsaw lay on top of it... no, not quite complete: missing just the one piece. Edinburgh, an aerial photograph. (*Falls*, p.447)

Ian Rankin se garde de clore le sujet, et d'ailleurs les enquêtes dans ses romans se terminent généralement sur ce qu'il appelle des « loose ends » : des détails à régler, des bouts de ficelle qui ne mènent nulle part, sinon peut-être à un épisode ultérieur, inscrivant la série dans un perpétuel mouvement vers l'avant qui combine exploration et ressassement, répétition et nouveauté.

- **Tentative d'épuisement d'une ville**

Pour lire des romans d'Ian Rankin, il faut avoir une idée générale de la topographie de la ville d'Edimbourg, soit grâce à une expérience de première main, soit grâce à la synthèse offerte par Rankin. Examinons donc de plus près la question du cadastrage de la capitale écossaise. Arnaud Schmitt nous propose une carte schématique de la ville avec ses connotations symboliques :

²⁸⁸ Ian RANKIN. *Doors Open*. London : Orion Paperback, 2009.



289

Il présente cette image comme une synthèse des sèmes communément associés aux différentes zones de la capitale écossaise en fonction de critères positifs ou négatifs (richesse, calme, dangerosité...). Selon les termes de Chombart de Lauwe, cité par Guy Debord dans sa théorie de la dérive,

un quartier urbain n'est pas déterminé seulement par les facteurs géographiques et économiques mais par la représentation que ses habitants et ceux des autres quartiers en ont²⁹⁰.

Mais, d'après Arnaud Schmitt, ces critères ne sont que des points de départ sur lesquels Rankin procède à des réajustements au fil des romans :

Sometimes I get things wrong, of course, and people are quick to correct me [...]. Other times, I have to revise my estimation of an area. For example, Morningside is described in *Mortal Causes* as being 'that genteel backwater, where old ladies in white face-powder, like something out of a Restoration play, sat in tea shops.' Having moved to Morningside a couple of years back, I admit I've yet to see anything like this.²⁹¹

Si l'on étudie d'abord les données de départ, telles qu'elles sont définies sur la carte de Schmitt, on perçoit une dichotomie dans le centre de la ville : elle correspond au partage entre Old Town et New Town. Tandis que, dans la ville réelle, Old Town est un quartier plutôt sûr et pittoresque qui englobe les rues touristiques, les grandes bibliothèques et les bâtiments de l'université, il est souvent repéré dans la fiction rankinienne comme un lieu sinistre et relativement dangereux. Ce codage peut probablement s'expliquer par une synecdoque qui associe l'atmosphère générale du

²⁸⁹ Arnaud SCHMITT. *Op. cit.*, p.91.

²⁹⁰ Guy-Ernest DEBORD. *Op. cit.*

²⁹¹ Ian RANKIN. *Rebus's Scotland: A Personal Journey. Op. cit.*, p.92.

quartier à la noirceur gothique de ses bâtiments et aux profondeurs inquiétantes de ses souterrains.

Le quartier de New Town constitue un pôle fictionnel symboliquement opposé. Les bâtiments, qui datent pour la plupart du XVIII^e siècle, sont spacieux et lumineux, le revenu moyen des habitants est élevé et les rues sont sûres. Le quartier reçoit une charge sémantique similaire à celle des quartiers sud de la ville (Morningside, Bruntsfield, The Grange, Liberton), qui connaissent effectivement une certaine prospérité. Les quartiers nord et est (Leith, Craigmillar, Niddrie) sont plus populaires et, selon la légende, plus dangereux – ce que confirme Rankin dans ses romans (*Black and Blue* pp.6-7 ; *Black and Blue* p.106).

Il faut cependant nuancer le schéma d'Arnaud Schmitt en mentionnant quelques exceptions. Ainsi, le quartier d'affaires à l'ouest du centre-ville est certes un lieu prospère, mais il a jusque dans les romans de Rankin la réputation d'être désert et peu chaleureux (*Set in Darkness*, pp.231-232). A l'extrémité ouest de la ville se trouvent des espaces industriels austères tels que Grangemout et Gyle Park et, un peu plus loin, la prison municipale, HMP Edinburgh, qui est par définition un lieu mal famé. Au contraire, Rankin s'attache dès ses premiers romans à nuancer la mauvaise réputation du quartier de Leith, procédant à l'un de ces réajustements dont parle Arnaud Schmitt :

Leith was trying to improve itself. Someone somewhere had decided to give it a bit of a dust and wash. It boasted French style cafés and wine bars, studio flats, delicatessen. But it was still Leith, still the old port, an echo of its rolling, bustling past when Bordeaux wines would be unloaded by the gallon and sold on the streets from a horse and cart. (*Knots & Crosses*, p.73)

La première phrase de l'extrait confère une volonté propre au quartier de Leith. Si l'identité du lieu demeure, son codage traditionnellement négatif est remis en question par une analepse qui oblitère le passé récent du quartier portuaire en se référant à un passé plus lointain porteur de nostalgie.

Par ailleurs, le schéma d'Arnaud Schmitt ne rend pas compte du cercle urbain périphérique. Craigmillar et Niddrie, quartiers de mauvaise réputation, sont localisés à l'est

de la ville, mais curieusement entourés de terrains de golf, ce qui en fait un îlot de pauvreté et de danger au milieu de vastes espaces connotés positivement. Oxfgangs, un autre quartier frappé par le chômage et la violence, se situe paradoxalement au sud de la ville et est lui aussi entouré de golfs gigantesques. Au sud-sud-ouest, se trouvent les étendues désertes des Pentland Hills, et au nord l'estuaire de la Forth, avec un double pont, routier et ferroviaire, qui relie la ville à la région de Fife.

Une fois le décor général posé, il convient d'étudier plus en détail la fréquentation de chaque quartier. Cela implique un examen minutieux des déplacements des personnages. Pour cela, nous avons procédé à un relevé systématique des trajets et des lieux visités dans deux des romans de la série : *Let It Bleed* et *Resurrection Men*. Nous présentons en annexe deux jeux de cartes centrées sur Edimbourg à plus ou moins grande échelle et qui rendent compte des déplacements et des étapes effectuées par les personnages dans chaque roman. Nous pouvons ainsi établir un schéma de la répartition des divers points nodaux et axes de force dans l'espace urbain contemporain, et plus particulièrement dans la ville d'Edimbourg. Si le maillage s'annonce particulièrement dense dans la vieille ville historique, les tracés qu'il est permis d'entrevoir rayonnent en étoile jusqu'aux zones résidentielles, commerciales et industrielles du pourtour de la ville.

Pour *Let It Bleed*, nous proposons une carte à petite échelle présentant la ville et ses environs (Annexe 1), l'autre à plus grande échelle se concentrant sur le centre-ville (Annexe 2). Les axes urbains parcourus sont tracés en rouge ou en bleu, tandis que les lieux visités sont repérés par des pastilles de couleur dont le numéro renvoie à la liste chronologique complète des lieux et trajets présentés dans l'Annexe 3. Les lieux les plus récurrents sont repérés non par un numéro, mais par un acronyme dont la signification est indiquée en tête de liste de l'Annexe 3. Si le relevé des lieux visités dans *Let It Bleed* est parfaitement exhaustif, les trajets en revanche ne sont pas systématiquement détaillés dans les romans ; par conséquent, en l'absence de précisions diégétiques, nous avons pris la

liberté de tracer le chemin le plus court reliant le point de départ au point d'arrivée. Si le chemin est précisé dans la diégèse, il est également mentionné dans le relevé.

De la même manière, nous avons préparé pour analyser *Resurrection Men* trois cartes disposées par ordre d'échelle croissante (Annexes 4, 5 et 6) : la première montre tout le sud et le centre de l'Ecosse, tandis que les deux suivantes se focalisent sur la région et le centre d'Edimbourg. A la différence de *Let It Bleed*, *Resurrection Men* accorde une place importante à un personnage secondaire : Siobhan Clarke. Par conséquent, nous avons marqué ses trajets sur les cartes aussi bien que ceux de John Rebus. Ceux de Rebus sont indiqués en rouge, tandis que ceux de Clarke sont de couleur jaune ; la couleur orange symbolise un trajet commun ou deux trajets individuels se recoupant. Comme pour *Let It Bleed*, numéros et abréviations renvoient à la fiche narratologique des déplacements, en Annexe 7.

On compte 136 déplacements distincts dans *Let It Bleed*, un roman de 360 pages, soit une moyenne de presque un déplacement toutes les deux pages. Le rythme narratif est un peu plus lent dans *Resurrection Men*, puisque l'on compte 484 pages, et on y dénombre 123 trajets différents, soit un déplacement toutes les quatre pages environ. L'ensemble de ces déplacements fictifs obéit à un réalisme strict et peut être reporté sans erreur sur la carte de la ville réelle, à quelques rares exceptions près. Le « Bar Z » de *Resurrection Men* est fictif, tandis que la localisation de la galerie d'art d'Edward Marber et de l'appartement de Siobhan Clarke demeure floue. Dans *Let It Bleed*, Ruthie Estate, le domaine de Sir Ian Hunter, l'équivalent écossais de notre premier ministre, est fictif, et d'ailleurs sa localisation hors de la ville demeure d'une imprécision inhabituelle chez Rankin. On devine seulement qu'il se situe non loin de Auchterarder, dans le comté de Perth, à une heure de voiture au nord d'Edimbourg. Dans la même zone se trouve Gleneagles, qui a accueilli le sommet du G8 en 2005. Cette région est donc associée aux notions de richesse et de pouvoir, mais, comme Ruthie Estate, elle est située hors des murs d'Edimbourg. Sa

localisation précise intéresse peu Rankin, qui insiste d'ailleurs sur la discrétion du chemin d'accès à la propriété, qui n'est balisé par aucun panneau, ce qui, selon lui, est la marque du véritable pouvoir (*Let It Bleed*, p.245).

Comme il est manifeste sur les plans présentés en annexe, le centre-ville d'Edimbourg est sillonné en tous sens, tandis qu'aux alentours les déplacements se font en étoile – à l'exception peut-être d'un déplacement transversal de Corstophine (numéro 118 sur la carte) aux Pentland Hills (numéro 119) dans *Let It Bleed* : le trajet lui-même est éludé et rien n'interdit d'imaginer que Rebus est repassé par le centre. De la même manière, les tracés encadrant l'étape numéro 72 sur la carte à moyenne échelle de *Resurrection Men* sont putatifs et constituent une exception unique dans le schéma en étoile. Certains lieux sont beaucoup plus fréquentés que d'autres : tout d'abord le commissariat de St Leonard's, où Rebus et Siobhan passent vingt-cinq fois à eux deux dans *Resurrection Men*, et Rebus quinze fois dans *Let It Bleed* ; puis, en second lieu, l'appartement de Rebus, où il se rend vingt-deux fois dans *Let It Bleed* et onze fois dans l'autre roman.

Mais le travail de Rebus n'est pas sédentaire car, outre les lieux nommés ci-dessus, Rebus en parcourt 99 autres dans *Let It Bleed*; d'ailleurs, dans ce volume, Rebus est suspendu de ses fonctions d'enquêteur officiel par ses supérieurs et poursuit son investigation pour son propre compte sans plus s'approcher du commissariat, demandant à Siobhan Clarke de lui servir d'intermédiaire quand il a besoin de consulter des fichiers. Rebus est un électron libre aux déplacements imprévisibles.

Quelques lieux importants pour l'enquête reçoivent plusieurs fois sa visite, et notamment les lieux des différents crimes et les domiciles des victimes. Il hante toutes sortes d'espaces : domiciles privés, bibliothèques, zones industrielles, jardins, cimetières, bars, hôpitaux, écoles, gares routières, restaurants rapides, gares, cabinet de dentiste, immeubles administratifs, centres sportifs, sièges de sociétés, etc., jusqu'à nous offrir comme un microcosme de la ville et de la société d'Edimbourg.

La couverture de villes autres qu'Edimbourg, en revanche, est occasionnelle et embryonnaire. Surtout, Rebus compare toujours la ville qu'il a sous les yeux avec celle dont il vient. Quand il se rend dans les banlieues de Glasgow, il songe : « The housing scheme, when they reached it, was much like any scheme its size in Edinburgh » (*Black and Blue*, pp.89-90). De même à Londres : « It didn't look so bad: he'd seen worse on the outskirts of Edinburgh. » (*Tooth & Nail*, p.169). Rebus se réfère au climat d'Edimbourg pour appréhender celui de Londres (*Tooth & Nail*, p.18), et quand un collègue lui parle d'un gangster de Glasgow il répond :

'We've got one just like him in Edinburgh.'
'Cafferty?' Ward guessed. (*Resurrection Men*, pp.116-117)

Chez Rankin, tout, toujours, revient à Edimbourg.

Sans doute est-ce parce qu'Edimbourg, de par son statut de capitale, fonctionne comme une métonymie de l'Ecosse. Dans *Let It Bleed*, Rebus se rend plusieurs fois dans des lieux symboliques de l'identité écossaise ou des centres nerveux de la ville d'Edimbourg. Il se rend ainsi quatre fois à St Andrew's House, siège du *Scottish Office*, le pouvoir exécutif dévolu à l'Ecosse ; trois fois au domicile du Lord Provost, maire d'Edimbourg, et une fois aux *City Chambers*, le conseil municipal. La toute dernière scène du roman a lieu dans le bureau du Secrétaire d'Etat pour l'Ecosse. Partant du domicile de petites gens et de modestes écoles de quartier, l'intrigue prend de l'ampleur pour englober des lieux symboliques de plus en plus haut placés dans la hiérarchie politique écossaise. Ce trait n'est pas spécifique à *Let It Bleed* ; Rebus rend visite au Lord Provost ou à d'autres personnages importants dans près de la moitié des volumes, et ce avec une opiniâtreté particulière dans les volumes à thème politique tels que *Dead Souls*, *Set In Darkness*, *Resurrection Men* ou *Exit Music*.

En plus de la désignation précise de la plupart des lieux, une analyse soucieuse des patronymes ouvre encore d'autres pistes spatiales. Il est un stéréotype qui veut que les villes soient comme des personnages ; mais, paradoxalement, chez Ian Rankin, les

personnages sont aussi des lieux. Il suffit de relever quelques noms de personnages dans *Let It Bleed* pour s'en convaincre. Le supérieur direct de Rebus dans ce roman est le Chief Inspector Frank Lauderdale, dont le patronyme, si l'on se fie à l'index d'un plan d'Edimbourg, est également celui d'une rue : Lauderdale Street. Rebus fréquente professionnellement une journaliste du nom de Mairie Henderson. Or, il y a une Henderson Street à Edimbourg. L'un de ses collègues du commissariat de Torphichen porte le patronyme de Davidson ; on trouve sur le plan une Davidson Road, un Davidson Park, des Davidson Gardens. Un personnage clé du roman est un certain Dalgety, peut-être du nom de Dalgety Street. La voisine de Rebus s'appelle Miss Cochrane, comme Cochrane Place ; le conseiller municipal a nom Gillespie, comme Gillespie Street, Road et Place ; le Permanent-Under-Secretary for Scotland, surnommé « Mr. Scotland », s'appelle Sir Iain Hunter, comme Hunter Avenue.

Si d'autres écrivains s'inspirent de l'annuaire téléphonique pour choisir les noms de leurs personnages, Rankin puise les noms de plus de la moitié des siens dans l'index d'un plan de la ville. Certes, l'argument est réversible, puisque l'origine du nom de ces rues est probablement à chercher du côté de quelque personnage historique que l'on a souhaité commémorer en donnant son nom à une rue. Il n'en reste pas moins que les personnages chez Rankin peuvent sans doute être interprétés comme les projections de lieux. Même le nom du médecin légiste Gates se rapporte à un lieu, puisque c'est le patronyme du gérant de l'Oxford Bar, le pub favori de Rebus avec le Royal Oak. L'étude de la caractérisation onomastique des personnages nous amène donc à couvrir mentalement encore plus d'espace.

Sachant que chacun des dix-huit romans couvre des zones légèrement différentes, avec des constellations de points comme la zone de Gyle Park West, les petites rues de Leith ou les alentours de St Andrew's House dans *Let It Bleed*, les galeries d'art de New Town et l'école de police de Tulliallan dans *Resurrection Men*, ou encore la zone de

Holyrood Park dans *Dead Souls* et la ruelle de Fleshmarket Close dans le roman du même titre, et que s'ajoutent encore les noms des personnages (Telford Road / Tommy Telford dans *The Hanging Garden*, Minto Road / Mental Minto dans *Black & Blue*, Balfour Street / la famille Balfour dans *The Falls*, Lumsden Crescent / Allison Lumsden dans *Black & Blue...*), on a peine à imaginer l'ampleur des espaces couverts par les romans de la série sur l'inspecteur Rebus. Cette tension vers l'exhaustivité permet de comparer l'entreprise d'Ian Rankin à Edimbourg avec celle de James Joyce à Dublin : l'écrivain irlandais disait vouloir donner de la ville une image si complète que, si elle venait à disparaître, on pourrait la reconstituer d'après son œuvre.

I want [...] to give a picture of Dublin so complete that if the city one day disappeared from the earth it could be reconstructed out of my book²⁹².

Cette remarque étrange donne la préséance à la fiction sur la réalité au moment même où l'accumulation de données matérielles semble indiquer un réalisme sans faille. De même, Ian Rankin parvient à recréer un monde fictif qui se superpose à la topographie réelle de la capitale écossaise ; ou, selon les termes d'Arnaud Schmitt,

après quatorze romans, le lecteur assidu est confronté à la ville diégétique, une ville transfigurée en topographie fictionnelle. Toute description évoque moins le réel qu'un épisode précédent, et au fur et à mesure que l'œuvre prend du volume, la ville empirique s'éloigne et la ville diégétique envahit l'imaginaire du lecteur.²⁹³

Cette distinction recoupe, jusqu'à un certain point, la distinction de Barry entre code sémique et code culturel, intertextualité littéraire et intertextualité « profane ». Paradoxalement, à force de précision et de spécificité, le texte de Rankin quitte le domaine spécifique pour rejoindre un imaginaire qui se nourrit d'auto-référence, un peu comme un texte dit « générique » se nourrit d'autres références littéraires. Si un rébus est une association d'images formant une nouvelle entité verbale intelligible, Rebus est une association d'images et de sèmes urbains formant un tout signifiant, voire une syntaxe, qui dépasse ses parties prises individuellement.

²⁹² Frank BUDGEN. *James Joyce and the Making of Ulysses and Other Writings*. Oxford: Oxford University Press, 1972, p.69.

²⁹³ Arnaud SCHMITT. *Op. cit.*, p.97.

2) LA VILLE COMME OBJET DE L'ENQUÊTE

D'un point de vue étymologique, le travail du détective consiste à soulever les toits des maisons (*de-tegere*, découvrir, de *tectum*, le toit) pour épier ce qui se passe à l'intérieur ; le roman policier est donc un excellent médium pour l'analyse de la ville. Car c'est bien la ville d'Edimbourg, où vivent Ian Rankin et son personnage, qui est l'objet de l'enquête tout au long des dix-huit romans de la série de l'inspecteur Rebus. Le travail de l'enquêteur de police consiste à établir des liens entre des personnes, des lieux et des dates pour donner une cohérence à un ensemble de données apparemment disparates, découvrir le visage de la ville et lui trouver, peut-être, un sens.

1. Enquête et espace figuré

Les péripéties narratives sont souvent représentées par des embranchements : Rebus a souvent à choisir entre deux trajets qui correspondent à deux lignes de conduite différentes. Le choix d'un chemin plutôt que d'un autre peut accélérer la progression de la diégèse ou parfois même l'orienter dans une toute nouvelle direction. Dans l'extrait suivant, l'inspecteur doit choisir entre deux trajets représentant une distance équivalente²⁹⁴, mais dont l'un équivaut à un raccourci diégétique puisqu'il le mène à une confrontation directe que l'autre trajet aurait pu retarder :

Rebus had two options: he could go home and wait for the Farmer or Gill to catch him; or he could go to St Leonard's and get it done with. He chose the latter route. (*Let It Bleed*, p.213)

La ligne de conduite choisie est projetée dans l'espace et exprimée en termes de trajet. Le terme d'« option » est repris dans un passage comparable de *Resurrection Men* :

²⁹⁴ L'inspecteur part du Balmoral Hotel, à l'angle de Princes Street et de North Bridge Street, et hésite entre se rendre au commissariat de St Leonard et à son appartement d'Arden Street, à Marchmont.

The area held no found memories for Siobhan, who had crashed her car once, years back, while confused by the range of options at the Tollcross road junction. Five routes criss-crossing at the lights (*Resurrection Men* pp.123-124).

Ces « routes » ou trajets évoquent symboliquement les pistes d'une enquête embrouillée et les dangers de suivre jusqu'au bout des trajectoires non balisées : en effet, dans ce volume, Rebus et Clarke enquêtent sur la corruption au sein de la police, risquant, en contrevenant aux projets de certains collègues influents, de se compromettre ou même de s'exposer à des dangers beaucoup plus physiques. De même, les évolutions de la carrière de Rebus s'expriment en termes de navigation. Un collègue lui représente une promotion qui l'attend peut-être : « 'All of that waiting for you, if you manage to steer clear of trouble.' » A quoi le protagoniste répond : « 'I like to think I've got a pretty good navigation system.' » (*Question of Blood*, p.349). Un jeune officier ambitieux susceptible d'être promu rapidement se déplace métaphoriquement sur la voie rapide (« the fast track », *Exit Music*, p.252).

Le texte met ainsi en scène ses propres hésitations et ses changements de cap, et l'on est tenté dès lors de lire tout passage saturé de noms de rues, voire tout dialogue sur le positionnement dans l'espace des personnages, comme encourageant une démarche interprétative. Ainsi la remarque du supérieur hiérarchique de Rebus : « Leith Walk to Marchmont? Via the New Town? Sound like you got bad directions » (*Falls*, p.19) peut être interprétée aussi bien sur un plan moral que du point de vue de sa conformité à la réalité topographique de la ville. La filature (*tailing*) se fait allégorie de l'acte d'énonciation et de récitation (*telling*).

Une partie non négligeable des décisions prises par les personnages et des pistes suivies par l'enquête sont exprimées en termes spatiaux susceptibles de recevoir une interprétation figurée. Rebus représente le processus de déduction qui est au cœur de l'enquête par des verbes dynamiques et des images spatiales :

'We just need to be sure of the relationships involved', Rebus said quietly. 'That way, we don't go jumping to conclusions or heading off down the wrong road.' (*Resurrection Men*, p.258)

Quand les enquêteurs n'ont qu'une seule ligne de conduite possible, le narrateur commente : « So far it looked like a one-way street. » (*Let It Bleed*, p.99). Quand Rebus envisage au contraire plusieurs pistes, « He had avenues to follow. » (*Black and Blue*, p.58). Ou quand une piste s'avère caduque, « Dead end, he thought. » (*Let It Bleed*, p.238). En somme, un ensemble de possibilités abstraites est généralement représenté dans l'espace par l'image d'un embranchement ou d'un carrefour, tandis qu'une piste qui s'arrête net est figurée par un cul-de-sac. Dans un passage comme celui qui suit, Rankin encourage une interprétation allégorique de la bifurcation et du croisement des chemins :

now when he saw beauty, he could do little but respond to it with a realisation that it would fade or be brutalised. He saw lovers in Princes Street Gardens and imagined them further down the road, at the crossroads where betrayal and conflicts met. (*The Hanging Garden*, p.60)

Cette route ressemble à celle que parcourt *Christian* dans *The Pilgrim's Progress*, où chaque carrefour, chaque nouvel obstacle, tel que « the Hill *Difficulty* » ou « the Valley of the *Shadow of Death* », prend une majuscule qui le désigne comme une allégorie de la vie ou de la foi²⁹⁵. Dans l'extrait suivant de Rankin, l'allégorie, cette fois-ci appuyée par la typographie, est plus sensible encore :

While Lindford had stepped to the main road, following the signposts marked Investigative Procedure, Rebus had managed to find himself on a rutted track. (*Set in Darkness*, p.263)

Christian se trouve devant une alternative similaire au pied de la colline *Difficulté*, même si, à la différence de Rebus, il choisit la route qui court tout droit vers le sommet :

There were also in the same place two other ways besides that which came straight from the Gate; one turned to the left hand, and the other to the right, at the bottom of the Hill; but the narrow way lay right up the Hill, and the name of the going up the side of the Hill is called *Difficulty*.²⁹⁶ (*Pilgrim's Progress*, p.45)

Il est bien d'autres situations encore qui font appel à des métaphores spatiales chez Rankin. Dans *Let It Bleed*, le supérieur de Rebus, qui veut inciter celui-ci à lâcher prise parce qu'il considère sa cause comme perdue, lui dit : « 'For once in your dunder-headed life, just walk away.' » (*Let It Bleed*, p.223). En termes spatiaux, renoncer revient à tourner

²⁹⁵ John BUNYAN. *The Pilgrim's Progress, In the Similitude of a Dream* [1678]. New York : Dover Thrift Editions, 2003.

²⁹⁶ *Ibid.*, p.45.

les talons. Mais Rebus est incapable de renoncer. Tout ce qu'il sait faire, c'est creuser, comme les excavatrices des travaux publics : « 'I did a bit of digging. Joseph Margolies wasn't just a doctor.' » (*Dead Souls*, p.412). Mais, ce faisant, il prend le risque de creuser aussi sa propre tombe, de voir le sol se dérober sous ses pas et la terre ou la mer l'engloutir :

He knew the dangers, too. The ground he walked upon was always likely to fall away beneath his feet, letting him slip into Leith docks on a dark and silent morning, finding him trussed and gagged in some motorway ditch outside Perth. (*Knots & Crosses*, p.30)

S'il ne succombe pas sous les coups des malfrats, l'enquêteur prend aussi le risque de succomber à la tentation du mal. Dans *The Pilgrim's Progress*, l'image du sol qui se dérobe est littéralisée par la présence de borbiers (« Quag », « Mire ») et de fosses habitées de démons (« Ditch », « Pit ») de part et d'autre du chemin étroit que parcourt *Christian* dans la Vallée de l'Ombre de la Mort²⁹⁷. Le *topos* de la vie comme voyage a été assimilé par la tradition littéraire écossaise : on en trouve par exemple des occurrences dans *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*, de James Hogg :

I looked back on my by-past life with pain, as one looks back on a perilous journey, in which he has attained his end, without gaining any advantage either to himself or others; and I looked forward, as on a darksome waste, full of repulsive and terrific shapes, pitfalls, and precipices, to which there was no definite bourn, and from which I turned with disgust.²⁹⁸

La narration des romans de Rankin accueille des échos allégoriques qui courent dans toute la tradition littéraire puritaine.

Dans le même ordre d'idées, la corruption et l'abus de pouvoir d'officiers de police sont symbolisés tout au long de la série sur l'Inspecteur Rebus par une même image : « crossing a/the line » (*Resurrection Men*, p.248 & p.473; *Hanging Garden*, p.316 ; *Exit Music*, p.185). Cette expression fait probablement référence à l'une de ces lignes blanches sur la chaussée qu'il est interdit de chevaucher ou de traverser en voiture. Une fois cette ligne

²⁹⁷ *Ibid.*, pp.67-69.

²⁹⁸ James HOGG. *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* [1824]. London : Penguin (coll. "Penguin Classics"), 1987, p.182.

franchie dans un sens ou dans l'autre, le désordre qui en résulte s'exprime encore en termes spatiaux :

'Cal, the day people like you are deciding what's right and what's wrong, we're all in Queer Street.'" (*Dead Souls*, p.372)

Quand les collègues de Rebus enquêtent sur des événements que ce dernier préférerait laisser dans l'ombre, la narration transcrit ainsi ses pensées :

He'd considered not letting on... leading them down blind alleys... but couldn't really see the point. (*Resurrection Men*, p.163)

Un malfrat offre sa propre formule à ce sujet : « I hope you're leading them up the crow road, Rebus'. » (*Resurrection Men*, p.302). Cette expression « up the crow road », spécifiquement écossaise, a évolué au cours du temps ; elle faisait à l'origine référence au chemin le plus court pour se rendre à un point, et était comparable à notre expression française « à vol d'oiseau ». Puis elle a évolué récemment vers un sens plus sinistre qu'a consacré le roman d'Iain Banks intitulé *The Crow Road*²⁹⁹, où l'expression fait référence à la mort. Rankin se réapproprie cette expression pour lui faire signifier plus sobrement une fausse piste, un chemin qui ne mène nulle part, ce qui, curieusement, est précisément à l'opposé de son sens d'origine.

Dans *Resurrection Men*, une autre expression dénotant une fausse piste mérite d'être relevée pour ses résonances particulièrement curieuses :

"'With respect, sir', Jazz McCullough interrupted, 'I'm not so sure we're not being led up the garden path here...'" (*Resurrection Men*, p.329)

Le collègue de Rebus entend ainsi suggérer que le témoignage de l'homme qu'ils interrogent ne le convainc pas, que celui-ci les mène par le chemin le plus agréable mais non le plus fructueux en leur disant précisément ce qu'ils souhaitent entendre afin de leur cacher l'essentiel. L'expression comporte également un élément de métafiction : Jazz McCullough se fait le porte-parole du lecteur, peu convaincu par les aveux du suspect³⁰⁰.

²⁹⁹ Iain BANKS. *The Crow Road*. London : Abacus, 1993.

³⁰⁰ Rankin avait d'ailleurs repris l'expression à son compte dans les remerciements de *Tooth & Nail*, pour désigner sa façon d'induire délibérément le lecteur en erreur (*Tooth & Nail*, p.277).

Mais cette formule trouve surtout une application tout à fait concrète à peine une dizaine de pages plus loin, lorsque les policiers fouillent la maison d'un suspect et que, en parcourant l'allée du jardin, Rebus trouve une pièce à conviction capitale, abandonnée dans un cabanon sans serrure : un tableau volé à la victime du meurtre, déposé là pour faire accuser à tort le peintre propriétaire de la maison (*Ressurrection Men*, pp.337-340). L'allée du jardin mène donc à une découverte fallacieuse. La métaphore « up the garden path » se trouve ainsi littéralisée par un processus inverse de celui qui consiste, dans d'autres passages, à abstraire et à métaphoriser des éléments topographiques concrets tels que le carrefour à cinq voies où s'est fourvoyée Siobhan. L'écriture de Rankin opère des va-et-vient constants entre sens propre et sens figuré, entre données objectives et métaphore. Malgré une tendance générale que Peter Barry aurait sans hésitation qualifiée de spécifique³⁰¹, le texte laisse affleurer des indices spatiaux plus génériques.

Le passage suivant en est un exemple assez exceptionnel par sa longueur ; la focalisation interne exprime la perte des repères et la désorientation :

Slow progress: he knew all about it. But things were moving now, definitely moving. He felt as if he was in the driving seat, but blindfolded, taking directions from anyone in the car. There were probably lots of Give Way and No Entry signs ahead on the route, but he was pretty good at ignoring those. Problem was, the car had no seat belts, and Rebus's instinct was always to go faster. (Rankin, *Set in Darkness*, p.262)

Comme dans la plupart des romans de la série à l'approche du dénouement, Rebus est pris dans une course en avant à l'aveugle qui menace de le mener à sa perte. Cette accélération du rythme est exprimée par la métaphore de la conduite automobile : chez Rankin, la temporalité même s'inscrit dans l'espace. Le parcours urbain est plus encore que le *modus operandi* de l'enquête : il *est* l'enquête, au propre et au figuré.

³⁰¹ Peter BARRY. *Op. cit.*, p.51.

2. Les vues surplombantes, tentatives de totalisation

L'image de collision automobile d'Ian Rankin répond peut-être à une autre métaphore de projection et d'écrasement, cette fois-ci orientée verticalement. Robert Louis Stevenson usait en effet d'un curieux qualificatif pour désigner la ville d'Edimbourg, et Ian Rankin ne l'ignore pas :

'He called Edinburgh a 'precipitous city'. Maybe vertigo is in the nature of the place...'
Rebus though he knew what Devlin meant. Precipitous city... each and every one of its inhabitants falling slowly, almost imperceptibly... (*Falls*, p.155)

Le vertige peut effectivement saisir le visiteur au sommet de l'un des nombreux promontoires d'origine volcanique qu'offre la ville réelle : le château, perché comme un nid d'aigle sur une falaise, la colline de Calton Hill, mais aussi le promontoire d'Arthur's Seat et les falaises des Salisbury Crags.

Chez Ian Rankin, ces promontoires peuvent fonctionner comme un outil de connaissance de la ville concourant à la résolution de l'enquête. Puisque la ville moderne est si étendue et si diverse qu'il est impossible d'embrasser simultanément tous ses aspects en restant au ras du sol, les personnages tentent de gravir les collines d'Edimbourg ou les éminences environnantes pour en obtenir une vision globale. Les situations où les personnages d'Ian Rankin contemplant Edimbourg depuis l'un de ces sommets sont nombreuses. Dans l'extrait suivant, le lecteur suit l'inspecteur Rebus qui marche sur Arthur's Seat avec Jean Burchill, conservatrice of Museum of Scotland :

He paused, looked out over Edinburgh. 'Jesus, it's a beautiful city, isn't it?'
[...] They were on the hill's west face, so not even half the city was spread below them. Climbing higher, Rebus knew he'd have a three-hundred-and-sixty-degree view. But this was enough to be going on with: the spires and chimney-pots, crow-foot gables, with the Pentland Hills to the south and the Firth of Forth to the north, the Fife coastline visible beyond. (*Falls*, pp.202-203)

De cette altitude, le regard de John Rebus porte jusqu'aux Pentland Hills, à l'estuaire de la Forth et au littoral, les frontières naturelles d'Edimbourg. Dans le cadre délimité par les accidents topographiques de la région, le détail des constructions humaines se dégage comme un ensemble harmonieux créant chez le spectateur un sentiment de plénitude. La comparaison avec une œuvre d'art est tentante, d'autant que Rankin précise que la vue qui

s'offre à John et Jean est incomplète, mais que l'imagination achève de lui donner sa forme pleine et entière. Il inscrit ainsi la vue de la ville dans un cadre, délimité par le pan de colline qui dissimule une partie de la vue et par des démarcations plus lointaines comme la ligne côtière. Selon les termes de Harri Veivo,

Le cadre limite, mais évoque en même temps le hors cadre ; de même pour l'horizon, qui marque l'étendue maximale du champ de vision, tout en confirmant l'existence d'un au-delà.³⁰²

La vue sur la ville se constitue ici en paysage, c'est-à-dire en une représentation cadrée, centrée et symbolique : centrée sur le point de fuite que constitue la ligne d'horizon et symbolique d'une plénitude apaisée. Le ressenti culturel et esthétique impose sa forme à la réalité.

Dans un autre passage, Rebus se promène seul autour des Salisbury Crags :

Along the way, you had the city skyline for a company, stretching from the south and west to the city centre and beyond. All spires and crenellations. Manfred Mann: 'Cubist Town'. (*Dead Souls*, p.247)

Le concept de « skyline » évoque bien un paysage composé, et évoque notamment les arts picturaux. Mais c'est par le biais d'une référence musicale que Rankin fait le lien entre le paysage de la ville et la peinture : Manfred Mann est un groupe rock britannique, mais la chanson citée fait référence à la peinture cubiste. Le cubisme déplie les perspectives et cherche à rendre la profondeur intelligible ; en cela il est une façon d'appriivoiser le monde, d'en définir les proportions. Cette vue depuis Arthur's Seat inspire un sentiment comparable à Domenica, un personnage d'Alexander McCall Smith :

Why, she asked herself, was Edinburgh so beautiful? The question had come to her as she rounded the corner on the high road, round the crumbling volcanic side of Arthur's Seat, and saw the Old Town spread out beneath her – the dome of the Old College with its torch-carrying Golden Boy; the domestic jumble of Old Town roofs, the spires of the various spiky kirks – such beauty, illuminated at that very moment by shafts of light from breaks in the cloud. This was beauty of the order encountered in Siena or Florence, beauty that caused a soaring of the spirit, a gasp of the soul.³⁰³

Rankin et McCall Smith dérivent tous deux ce motif de la contemplation d'Edimbourg vue de loin de l'œuvre de Robert Louis Stevenson, qui a souvent peint le

³⁰² Harri VEIVO. *Op. cit.*, p.133.

³⁰³ Alexander McCALL SMITH. *44 Scotland Street. Op. cit.*, p.218-219.

panorama d'Edimbourg en vers et en prose. Dans le poème suivant, le rêveur nostalgique se remémore la vue de la ville depuis les Pentland Hills :

Far set in fields and woods, the town I see,
Spring gallant from the shadows of her smoke,
Cragged, spired, and turreted, her virgin fort
Beflagged. About, on seaward-drooping hills,
New folds of city glitter.³⁰⁴

On retrouve dans ces vers le motif cher à Rankin des tourelles, des flèches et des fumées, bref des éléments constitutifs de la ligne d'horizon (« skyline ») typique d'Edimbourg. Les sons consonnes /k/, /g/, /r/, /t/ simulent les aspérités de cette ligne. Mais le terme de « folds » compare les replis de la ville à ceux d'un tissu, lui conférant aussi densité et cohérence.

Plus loin dans *Dead Souls*, Rankin brosse de la ville de nuit un tableau plus moderne sans être fondamentalement différent :

Rebus ignored the path, kept climbing until he was on top of the Crag, the city spread out below him in a grid of orange soda and yellow-white halogen. [...] Turning round, he saw that the sky was a lighter shade of black than the mass of rock below it. (*Dead Souls*, p.450) (cf. Glasgow)

Le motif géométrique, le camaïeu de teintes sombres, la lumière aveuglante des halogènes et la couleur orange brutale du soda national, l'*Irn Bru*, évoquent éventuellement les œuvres de Mark Rothko, Robert Mangold ou Barnett Newman. La structure en réseau (« grid ») donne, au moins spatialement, une *direction* et un *sens* au panorama urbain englobé par un regard quasi-divin. La ville d'Edimbourg, contemplée du haut de ses promontoires, présente une image sublime qui transcende l'humain.

Du haut de Calton Hill, Princes Street, la principale rue commerçante de la ville apparaît à Rebus comme un jouet (« laid out before him like a toy-set ») (*Knots & Crosses*, pp.56-57). Jim Margolies a une vision comparable depuis les Salisbury Craggs dans *Dead Souls* :

From this height, the sleeping city seems like a child's construction, a model which has refused to be constrained by imagination. The volcanic plug might be black Plasticine, the castle

³⁰⁴ Robert Louis Stenvenson. "XXXV - The Tropics Vanish, And Meseems That I..." In *Songs of travel* [1908]. In Project Gutenberg. [consulté le 19 juillet 2012]. Disponible sur <http://www.gutenberg.org/files/487/487-h/487-h.htm>.

balanced solidly atop it is skewed rendition of crenellated building bricks. The orange street lamps are a crumpled toffee-wrappers glued to lolly pop sticks. Out in the Forth, the faint bulbs from pocket torches illuminate toy boats resting on black crêpe paper. In this universe, the jagged spires of the Old Town would be angled matchsticks, Princes Street Gardens a Fuzzy-Felt board. Cardboard boxes for the tenements, doors and windows painstakingly detailed with coloured pens. Drinking straws could become guttering and downpipes, and with a fine blade -- maybe a scalpel – those doors could be made to open. (*Dead Souls*, p.3)

La métaphore ludique réduit l'échelle des divers éléments du paysage, et notamment des bâtiments et des véhicules, pour faire du paysage une maquette inoffensive composée d'une juxtaposition d'éléments disparates, emballages et autres menus objets de l'enfance. C'est un retour au monde des sensations enfantines, et de l'apprentissage. Un roman de Robert McLiam Wilson, écrivain contemporain nord-irlandais, offre une description de Belfast étrangement analogue :

The hotel was one of the tallest buildings in this flat, flat town and I could see all Belfast from up here. I could see the City Hospital like a biscuit box with orange trim. [...] from up there, the streets smelled sweet and Belfast was made of cardboard in the mild and cooling air.³⁰⁵

Ces deux passages, tirés de deux romans publiés à seulement trois années d'intervalle, traduisent à la fois une tentative de totalisation et un désengagement momentané du protagoniste. La modélisation déréalise la ville, la transforme en un simulacre domestiqué par une conscience totalisante, voire totalitaire, et la fait basculer dans l'hyperréalité telle qu'elle est définie par Jean Baudrillard³⁰⁶, où le signe ne renvoie plus qu'à lui-même et non à son signifié, où le panorama n'est plus qu'une image sans profondeur et sans efficacité.

Dans *Dead Souls*, l'illusion de puissance ne dure pas, et elle est suivie d'une chute tout à fait littérale puisque le personnage qui filtre cette vision d'Edimbourg s'apprête à se jeter dans le vide. La remarque « with a fine blade -- maybe a scalpel – those doors could be made to open » met fin à l'illusion d'hyperréalité ; le personnage reprend contact avec le réel, et songe :

But peering inside... peering inside would destroy the effect.
Peering inside would change *everything*. (*Dead Souls*, p.3)

³⁰⁵ Robert McLIAM WILSON. *Eureka Street*. London : Secker and Warburg, 1996.

³⁰⁶ Jean BAUDRILLARD. *Simulacres et simulation*. Paris : Galilée, 1981.

Telle est la différence entre la dé-tectation et la contemplation, qui reconforte peut-être pendant un temps mais meurt bientôt « d'autoréférence », comme l'a montré Régis Debray dans *Vie et mort de l'image*³⁰⁷. La vision surplombante de la ville n'est qu'une illusion, un simulacre qui ne dit rien de sa réalité humaine, et n'empêchera pas le personnage de mettre fin à ses jours. Il entraîne symboliquement avec lui dans sa chute les espoirs de tous les autres habitants de la ville. En tombant, le vent sur ses mains lui donne un instant l'illusion qu'il caresse du papier journal : « He smooths his hands over strips of newsprint, not reading the stories » (*Dead Souls*, p.3). C'est comme si le personnage anticipait le fait divers de sa mort dans les journaux – autre indice d'hyperréalité – tout en ayant conscience de la vanité des articles (« not reading the stories »). L'expression de Stevenson « precipitous city », extraite d'un poème qui sert de dédicace au roman *Weir of Hermiston*³⁰⁸, prend ici tout son sens. Elle a d'ailleurs paru à Trevor Royle si représentative de la perception littéraire d'Edimbourg à travers les âges, qu'il l'a choisie pour titre de son histoire de la littérature à Edimbourg, publiée chez *Mainstream*³⁰⁹, qui retrace les biographies des différentes figures littéraires de la ville de la fondation du château au X^e siècle aux années 1960 en les étayant de citations de leurs œuvres.

Cette chute sans fin aux résonances bibliques explique peut-être pourquoi le ciel demeure paradoxalement « hors-champ » tout au long du dénouement de *Mortal Causes*. Dans cette scène, Rebus poursuit un assassin et terroriste en herbe jusqu'au sommet de Calton Hill tandis que se déroule le plus gros évènement municipal de l'année : le grand

³⁰⁷ Régis DEBRAY. *Op. cit.*, p.90.

³⁰⁸ Voici la citation dans son contexte original:

*I saw rain falling and the rainbow drawn
On Lammermuir. Harkening I heard again
In my precipitous city beaten bells
Winnow the keen sea wind. And here afar,
Intent on my own race and place, I wrote.*

In Robert Louis STEVENSON. *Weir of Hermiston* [1896]. Edinburgh : Edinburgh University Press, 1995.

³⁰⁹ Trevor ROYLE. *Precipitous City : The Story of Literary Edinburgh*. Edinburgh : Mainstream Publishing, 1980.

feu d'artifice qui marque la fin du Festival (*Mortal Causes*, pp.308-311). La colline est couverte de spectateurs regardant le ciel en direction du château, et, pour repérer dans la foule sa proie, Davey Soutar, Rebus cherche la seule personne qui ne regarde pas en l'air. Lui-même ne jette pas un seul coup d'œil au spectacle, tandis que la narration, qui se concentre sur le point de vue de l'inspecteur, fait sans cesse des allusions au paysage et au feu d'artifice sans jamais rien en montrer. « The view would have been breathtaking »: le conditionnel suggère la perception mais nous prive de son actualisation (*Mortal Causes*, p.309). A chaque bruit d'explosion, Rebus redoute un coup de feu. Il ne voit la couleur des fusées qu'en regardant leur reflet sur le visage de Soutar (*Mortal Causes*, pp.31-311). Cependant, quand un coup de feu mortel est véritablement tiré au milieu du bouquet final, la foule inconsciente applaudit. Cette scène superpose le ludique et le tragique, les confond presque. Elle manifeste l'hyperréalité d'une société de spectacles où le signe perd sa capacité à dénoter, où la violence est déréalisée par le regard panoptique de la télévision.

Il y a cependant une divergence de points de vue entre l'ensemble de la population, qui esthétise le paysage, et celui du policier, qui suit la trace du meurtrier à ras de terre, qui lutte au corps à corps et qui, même quand il lève les yeux, ne « voit » le plus souvent pas la ville. Ainsi songe Rebus quand Jean essaye de lui faire voir la beauté d'Edimbourg :

'Such a beautiful city,' she said. Rebus tried to agree. He hardly saw it any more. To him, Edinburgh had become a state of mind, a juggling of criminal thoughts and baser instincts. He liked its size, its compactness. He liked its bars. But its outward show had ceased to impress him a long time ago. Jean wrapped her coat tightly around her. 'Everywhere you look, there's some story, some little piece of history.' She looked at him and he nodded agreement, but he was remembering all the suicides he'd dealt with, people who'd jumped from North Bridge maybe because they couldn't see the same city Jean did. 'I never tire of this view,' she said [...]. To him, it wasn't a view at all. It was a crime scene waiting to happen. (*Falls*, p.153)

On dirait que le décor est doué de volonté, animé d'un souffle propre. Le spectacle (« outward show ») s'oppose à la matière, au tissu vivant de la ville ; une antithèse se dessine entre l'extérieur et l'intérieur, la distance et la proximité. Pour Rebus, au niveau du sol, la ville n'est plus vue mais ressentie, vécue. Le vocabulaire suggère que des sens

beaucoup plus immédiats que la vue entrent en jeu : les termes « see », « show » et « view » sont évincés au profit du substantif « compactness », qui suggère une densité, un poids qui relèvent du sens du toucher. Comme le suggère le comparatif « baser », la méditation esthétisante n'est plus de mise. Edimbourg devient pour Rebus un « état d'esprit » qui rend la prise de distance impossible. La ville est subjectivée, elle devient une projection de l'état d'esprit et des hantises personnelles des protagonistes. Le recul pris avec l'élévation ne satisfait pas le désir de connaître la ville dans sa totalité, car l'observateur perd le contact avec la réalité de la vie urbaine au ras du sol et crée mentalement un tout abstrait qui ignore les mille et une particularités des rues et les secrets inavouables des habitants. Ce passage consigne l'échec du paysage : le tableau peint n'est plus qu'un simulacre, une représentation culturelle qui ne dénote plus aucun objet.

Il s'opère souvent en situation de contemplation un glissement de l'objet au sujet, quand l'observateur se trouve pris dans une contemplation de lui-même contemplant. Marc Augé a analysé ce phénomène typique de notre époque contemporaine, qu'il appelle la « surmodernité » :

il y a des espaces où l'individu s'éprouve comme spectateur sans que la nature du spectacle lui importe vraiment. Comme si la position du spectateur constituait l'essentiel du spectacle, comme si, en définitive, le spectateur en position de spectateur était à lui-même son propre spectacle.³¹⁰

Quand Rebus lève enfin la tête au sommet d'Arthur's Seat, il s'éprouve comme spectateur, mettant l'accent sur cette réflexivité, ce jeu de miroir de la contemplation : « 'I look, but I don't always see. I'm seeing now.' » (*Falls*, pp.202-203). On pense au tableau romantique de Caspar David Friedrich, *Le voyageur contemplant une mer de nuages*. Si la contemplation est un moment de bonheur, elle est surtout un retour sur soi et ne donne pas accès à une meilleure connaissance de la ville, ni n'allège les peines de ses habitants. Cette déception est illustrée de manière spectaculaire à la fin de *Dead Souls* par un personnage qui renonce à la parole pour exprimer par un acte profanatoire son dégoût

³¹⁰ Marc AUGÉ. *Op. cit.*, p.110.

envers l'ensemble de la ville, et peut-être aussi à l'égard de cette perspective esthétisante qui ne peut rien changer à son destin :

'Just watch.'

And Rebus did watch, as Cal Brady unzipped his fly, took out his penis, and began to urinate off the edge of Radical Road. Standing well back from the performance, it seemed to Rebus that he was pissing on Holyrood and Greenfield and St Leonard's, pissing in a giant arc over the whole city.

And if Rebus had been able, at that exact moment he might have joined him. (*Dead Souls*, p.469)

Dead Souls est peut-être le roman le plus noir de la série ; les deux scènes marquantes de vision surplombante qui encadrent la narration en font aussi une chronique de l'échec du paysage.

3. Hétérotopies et subversion

Si la vision d'en haut est décevante, il est peut-être d'autres manières de percevoir la ville dans son ensemble. Il y a en effet dans les villes des lieux qui sont reliés en réseau à tous les autres lieux ; Michel Foucault les a étudiés, et baptisés « hétérotopies ». Il les compare et les contraste avec les utopies, lieux symboliques sans emplacement véritable entretenant avec les lieux réels un rapport d'analogie.

Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables.³¹¹

Une « hétérotologie », ou étude des hétérotopies, nous permettra de déterminer l'existence et la fonction de ces lieux dans les romans d'Ian Rankin. La « Murder Room » qui est mise en place au commissariat pour chaque enquête criminelle en est un parfait exemple : les murs y sont couverts de plans de la ville, de photos et de diagrammes (*Mortal Causes*, p.40 ; *Black & Blue*, p.129). Toutes les informations récoltées par les divers commissariats de la ville y affluent, y sont recoupées, fichées, comparées, décortiquées.

³¹¹ Michel FOUCAULT. « Des espaces autres ». *Op. cit.*

Pendant les enquêtes particulièrement importantes, quelques officiers de police des environs peuvent y être temporairement mutés. La pièce exerce donc une force centripète, mais aussi une force centrifuge, puisqu'elle est le foyer d'où partent les ordres de fouille, d'investigation, de documentation, et, à l'issue de l'enquête, les pièces à conviction à destination du tribunal. La « Murder Room » est un lieu à part de la circulation et du tumulte de la ville, où les entrées et les sorties sont contrôlées ; mais elle abrite toutes les représentations cartographiques, photographiques, démographiques et statistiques de la ville qui ont été jugées utiles à l'enquête, et exerce à ce titre un pouvoir sur la ville. Elle coordonne les flux d'information et les déplacements des hommes.

La salle de contrôle des caméras de surveillance de la ville incarne une autre de ces hétérotopies. Elle juxtapose en un seul lieu des images présentes et passées de presque tous les lieux publics de la ville, exerçant son pouvoir sur le temps aussi bien que sur l'espace grâce au stockage des enregistrements. Un certain MacLeod explique le fonctionnement de la *Central Monitoring Facility* à Rebus et Siobhan Clarke, impressionnés par les douzaines d'écrans qui s'entassent dans la pièce :

'Ten years the city's had CCTV,' he began. 'Started with a dozen cameras in the centre, now we've got over hundred and thirty, with more due to be introduced shortly. We maintain a direct link to the Police Control Centre at Bilston, and about twelve hundred arrests a year are down to things with spot in this stuffy wee room. [...] We're open 24/7', MacLeod went on, 'and can track a suspect while telling the police where to find them.' (*Exit Music*, pp.76-77)

MacLeod ajoute quelques lignes plus loin que le Royaume-Uni a plus de caméras de surveillance que tout autre pays, et qu'il totalise près de vingt pour cent des caméras du monde, soit une caméra pour douze habitants (*Exit Music*, p.77). Les chiffres avancés par Rankin demeurent inférieurs à ceux que fournit le journal *The Scotsman* pour 2012 : il dénombre 4114 caméras de surveillance en Ecosse, dont 680 dans la seule ville d'Aberdeen³¹². Plus qu'ailleurs donc, regard, pouvoir et coercition sont liés au Royaume-Uni, et a fortiori en Ecosse. De par leur profession, Rebus et Clarke sont plus souvent

³¹² Scott McNAB. "Rise of CCTV in 'Big Brother' Scotland." In *The Scotsman*, 8th March, 2013. <http://www.scotsman.com/the-scotsman/politics/rise-of-cctv-in-big-brother-scotland-1-2882223>. Consulté le 28 mai 2013.

bénéficiaires que victimes de ce système puisque les vidéos de surveillance leur fournissent des pièces à conviction pour les procès. Cependant, l'ampleur de la surveillance les inquiète : Rebus invoque le *Data Protection Act* de 1998, et MacLeod reconnaît avoir régulièrement des difficultés avec les défenseurs des droits civiques (*Exit Music*, p.77). Un petit groupe choisi s'adonne à un voyeurisme systématique aux dépens de tous les autres habitants ; la distance entre la caméra et la salle de contrôle déréalise les images filmées, qui oscillent alors entre l'image télévisuelle et le jeu vidéo :

The camera operators seemed as passive as any daytime TV viewers, and Rebus wondered if there might be some reality show to be made from it. He liked the way the staff could control the remote camera using a joystick, zooming in on anything suspicious. (*Exit Music*, p.244)

Si le protagoniste bénéficie des informations que lui fournissent ces salles de contrôle, il lutte cependant à sa manière contre les forces centralisatrices. Dans cette société à la limite du panoptisme, l'inspecteur Rebus préfère travailler transversalement et ne rapporte jamais ses découvertes à l'autorité centrale. Il subvertit le système en refusant de venir s'enquérir des ordres de ses supérieurs au commissariat ou en ignorant les ordres qui lui sont donnés malgré tout, mais ne se prive pas, en revanche, d'y récolter des informations. Il s'exclut du fonctionnement normal du commissariat en fluidifiant la circulation des données à l'entrée mais en la bloquant à la sortie. Le regard est à sens unique. Ce dédain pour le travail d'équipe est reflété par l'attitude de certains de ses collègues à son égard : lorsque Rebus est temporairement secondé au Scottish Crime Squad du commissariat de Fettes dans *Mortal Causes*, les policiers utilisent son bureau dans la « Murder Room » de son commissariat d'origine St Leonard's comme dépotoir pour leur tasses à café usagées, vieux papiers et autres emballages alimentaires vides (*Mortal Causes*, p.174).

Contrairement à la « Murder Room » et à la salle de contrôle des caméras qui exigent à l'entrée un contrôle strict de l'identité de leurs utilisateurs et ont un pouvoir de coercition aussi bien sur eux que sur le reste de la population, la bibliothèque est une

hétérotopie beaucoup moins inquiétante : l'entrée y est plus ou moins anonyme et les livres n'espionnent pas leurs lecteurs. Elle est l'une des sources d'information préférées de l'Inspecteur Rebus, qui, au début de sa carrière du moins, était un grand lecteur. Les documents qu'elle propose lui permettent d'étendre le champ de ses investigations bien au-delà de l'Edimbourg contemporaine, que ce soit dans le temps ou dans l'espace.

Souvent, ce sont les bibliothèques qui lui donnent la clé de l'énigme. Dans cette perspective, le premier volume de la série est exemplaire, puisque les policiers découvrent que le seul point commun entre les trois jeunes victimes du tueur est qu'elles étaient inscrites à la bibliothèque, si bien que Rebus finit par comprendre que l'assassin se cache sous la couverture d'un poste de bibliothécaire pour enfants. Le dénouement a donc lieu dans le sous-sol de la bibliothèque : Rebus poursuit son vieil ennemi Gordon Reeves entre les rangées de livres et à travers une porte qui mène vers d'anciens sous-terrains sous la bibliothèque (*Knots & Crosses*, pp.218-221). Il démasque le coupable grâce à ses souvenirs de leurs lectures communes, et c'est dans un exemplaire évidé de leur livre préféré *Crime et Châtiment* que Reeve cache son arme (*Knots & Crosses*, p.216).

De même, dans *Let It Bleed*, les livres fournissent des indices décisifs pour l'élucidation de l'enquête. Dans un exemplaire de *Trainspotting* découvert sur l'étagère d'un suspect décédé, Rebus découvre, tôt dans le roman, le rapport d'entreprise qui lui fournira finalement la clé de l'énigme (*Let It Bleed*, p.31). Plus loin dans la diégèse, il remarque que ses propres livres ont été déplacés, et en conclut que son appartement a été victime d'un cambriolage par ailleurs bien dissimulé :

But his books had been moved. He had them in what looked like unplanned towers, but were actually the order in which he bought them and intended to read them. One of the towers had been knocked over and put back up again out of order. (*Let It Bleed*, p.319)

Même les livres relèvent de la planification urbaine puisqu'ils forment des tours qui n'ont d'arbitraire que l'apparence. Si les livres de Rankin puisent leur substance dans la ville, on peut dire aussi que la ville fictionnelle de Rankin est faite d'autres livres, de

références à d'autres épisodes de la série à partir desquels ils procèdent à des réajustements comme le suggère Arnaud Schmitt³¹³, mais aussi, comme nous l'avons vu dans notre étude de l'articulation entre littérature et roman policier, de références intertextuelles à d'autres auteurs que Peter Barry qualifierait de « génériques »³¹⁴. L'usage extensif du motif de la bibliothèque, qui sous-tend une réflexion quasi-métatextuelle sur l'acte de lecture même, participe de la même stratégie. Dans *Black & Blue* par exemple, la consultation des fiches des lecteurs d'une bibliothèque met Rebus ainsi que l'insaisissable tueur Bible John, revenu de l'étranger pour accomplir sa vengeance, sur la piste de l'assassin surnommé « Johnny Bible » par les médias (*Black and Blue*, p.192).

Le *Museum of Scotland* occupe cette même fonction hétérotopique dans *The Falls*. Rebus s'y rend pour se renseigner sur de petites poupées d'allure ancienne qui ont été abandonnées près du lieu d'un assassinat. Bientôt secondé par Jean Burchill, conservatrice avec qui il a une relation amoureuse, Rebus fait du musée l'un des centres organisateurs de son enquête, essayant par l'intermédiaire des poupées de relier plusieurs lieux mais aussi plusieurs époques entre elles. S'il se méfie des lieux investis d'une autorité moderne susceptible de contrôler ses découvertes et ses déplacements, il se trouve en revanche à son aise dans les lieux de culture et d'accumulation d'un savoir ancien.

Le pouvoir subversif du musée et de la bibliothèque demeure toutefois relatif. Il n'en va pas de même de la prison, qui, pour rigoureux que soient les contrôles à l'entrée et à la sortie, échappe paradoxalement à tout contrôle officiel. La prison est théoriquement un lieu des plus fermés qui soient ; mais dans la fiction rankinienne, elle n'est pas du tout aussi nettement coupée du monde extérieur qu'elle ne le devrait. Dans *The Hanging Garden*, Cafferty continue sans difficulté à diriger la ville depuis sa cellule. Il y reçoit une visite de Rebus, dont la fille vient d'être renversée par un chauffard. Par l'intermédiaire de son bras

³¹³ Arnaud SCHMITT. *Op. cit.*, p.91.

³¹⁴ Peter BARRY. *Op. cit.*, pp48-49.

droit, *The Weasel*, Cafferty parvient sans sortir de la prison à livrer le chauffard à Rebus (*The Hanging Garden*, p.405). Dans *Mortal Causes*, le fils de Cafferty a été assassiné ; le détenu se lance depuis sa cellule dans une traque sans merci des coupables. Une fois que ses hommes les ont retrouvés, il s'évade pour les exécuter en personne.

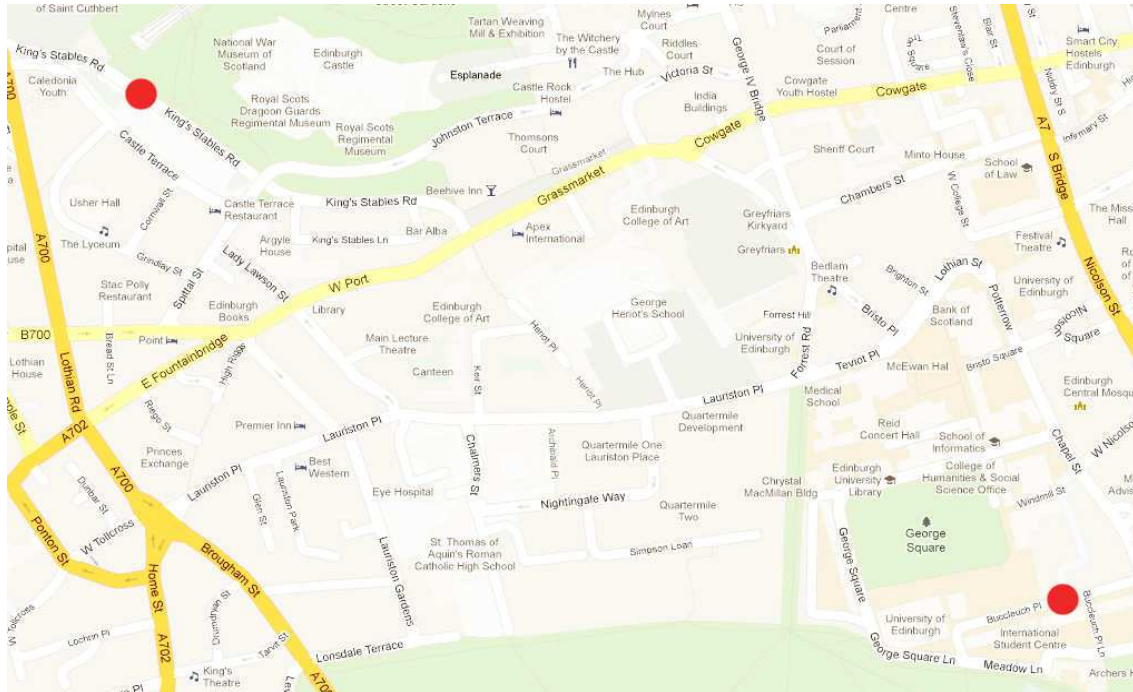
La prison met aussi les gens en relation : elle constitue un lieu de rencontres qui crée des liens indéfectibles entre les détenus même après leur libération (*Let It Bleed*, p.189, 191), un lieu théoriquement hermétique mais où circule de la drogue. Sammy, la fille de Rebus, fait même sans le savoir sortir de Saughton un contrat sur la tête d'un conseiller municipal ainsi que l'argent nécessaire à son exécution (*Let It Bleed*, pp.303-304). La frontière entre le dehors et le dedans est poreuse, et le caractère exceptionnel du lieu semble décupler le pouvoir d'action qu'il confère à ses occupants sur le reste de la ville. En d'autres termes, la prison fonctionne comme un lieu de contrôle officieux et subversif mais très efficace de la ville : c'est l'envers de la « Murder Room ».

4. Puzzles, cartes et photographies aériennes

- **Cartes et enquêtes**

En matière d'investigation policière tout comme dans la recherche en littérature contemporaine, l'un des outils les plus efficaces de l'enquête est la carte. Elle est ce qui permet de créer dans l'espace un réseau rassemblant les éléments disparates de l'enquête à ses débuts, tels que le lieu de résidence de la victime, le lieu du crime et les trajets des suspects. Au début de *Exit Music* par exemple, Siobhan Clarke se rend à l'appartement de Todorov, poète russe fictif qui vient d'être assassiné. Il habitait sur Buccleuch Place, et son corps a été retrouvé sur King's Stables Road, ruelle qui longe la colline sur laquelle est perchée le château d'Edimbourg. Chez le poète, c'est une carte de la ville accrochée au mur qui retient l'attention de Siobhan :

She walked over to the wall and stood in front of the Edinburgh map, traced a line from King's stables Road to Buccleuch Place. A dozen routes he could have chosen. Maybe he was on a pub crawl, or a little bit lost. No reason to assume he'd been heading home. He could have left his flat and crossed George Square, made for Candlemaker Row and wandered down its steep brae into the Grassmarket. Plenty of pubs there, and King's Stables Road only a right-hand fork away... (*Exit Music*, p.39)



Edimbourg : de Buccleuch Place à King's Stables Road³¹⁵

Les enquêteurs utilisent la carte comme support d'une série d'hypothèses. La carte est une projection sur papier de la topographie locale réelle qui sert à faire une reconstitution hypothétique du déroulement d'évènements révolus. La carte est calquée sur l'espace, mais rejoint les potentialités du temps et de l'abstraction.

Ainsi, une carte-hypothèse représentant les îles britanniques et l'Europe jusqu'à la Russie est au cœur du *Scottish Crime Squad* à Fettes Avenue, Edimbourg (*Mortal Causes*, p.67). Sur elle sont indiqués des tracés représentant les trajectoires de navires soupçonnés de transporter des armes pour le compte de terroristes internationaux. L'autorité du *Scottish Crime Squad* se mesure précisément à l'ampleur de son ambition cartographique, la

³¹⁵ Google Maps. [consulté le 30 mai 2012.] Disponible sur <https://maps.google.fr/>.

plaçant dans la hiérarchie policière très au-dessus du commissariat de quartier de St Leonard's d'où vient Rebus, et où les cartes représentent plutôt la seule ville d'Edimbourg, avec d'occasionnelles incursions dans le reste de l'Ecosse.

Mais une carte locale permet un travail cartographique d'une grande précision. Dans *The Falls*, Rebus dispose d'un indice sous la forme d'un simple nom : Camus. Il se renseigne sans grand succès à la bibliothèque sur l'écrivain français, jusqu'à ce que le bibliothécaire ait une illumination :

'Unless, of course, you're talking street names.'

'What?'

'Edinburgh street names.'

Sure enough, it turned out that the city boasted a Camus Road, along with Camus Avenue, Park and Place. (*Falls*, pp.398-399)

L'intrigue s'ancre ainsi encore plus profondément dans l'espace. Comme nous l'avons vu, les noms propres chez Rankin, y compris les noms de personnages, sont souvent des toponymes. Ils jalonnent la progression diégétique et mettent les éléments de l'enquête en réseau.

Si cette faculté de la carte de créer des réseaux en fait un outil performant pour les policiers, les criminels ne se privent pas non plus d'en faire usage. Cela est particulièrement manifeste dans *The Falls*, où le meurtrier se livre à un jeu de piste avec ses victimes et avec la police : il leur communique des énigmes dont la solution désigne toujours un lieu de rendez-vous, quelque part dans la ville d'Edimbourg. Rankin, lui, sème malicieusement des indices concernant l'identité du tueur dès le début du roman. Par exemple, la vue qui s'offre à Rebus au domicile de celui qui s'avérera, bien plus tard dans le roman, être l'assassin, est décrite de la façon suivante :

The tall sash window looked out on to gardens at the rear of the building. Mrs Jardine's gardener had shaped her plot – either by accident or design – so that from above it resembled a question mark.

On the table lay a half-finished jigsaw: central Edinburgh photographed from above. (*Falls*, p.38)

Tout est déjà donné au lecteur - la vue aérienne d'Edimbourg, le point d'interrogation, les pièces manquantes du puzzle et le jeu de mots entre « plot », la

parcelle de terre, et « plot », l'intrigue d'un roman - comme pour indiquer que la solution à l'énigme du roman ne passera que par une connaissance approfondie de la ville. Ou plutôt des villes. Car c'est en consultant une carte du métro londonien que l'équipe de détectives découvre la clé de l'une des énigmes proposées par le tueur, et dont l'intitulé était : « Seven fins high is king ».

Then she looked at the map again. 'Seven Sisters... Finsbury Park... Highbury and Islington... King's Cross.' And saw it. 'Seven... Fins... High is... King.' [...] It was indeed a section of London Underground's Victoria Line. [...] 'Queen Victoria,' they said in unison. [...] He went down to his car, brought back an Ordnance Survey atlas of East-Central Scotland, opened it at the index and ran his finger down the list. 'Victoria Gardens... there's a Victoria Hospital in Kirkcaldy... Victoria Street and Victoria Terrace in Edinburgh. (*Falls*, pp.148-151)

Il y a des intersections entre le plan de Londres et celui d'Edimbourg dans la fiction rankinienne : la juxtaposition des deux cartes met les détectives sur la voie. Mais le territoire londonien correspondant aux toponymes est abstrait de l'équation : il ne fonctionne plus que comme un symbole. La carte du métro de Londres est un leurre qui ne sert qu'à rediriger les personnages vers le centre de leur monde urbain, Edimbourg. Ici, le ressenti écossais prime, et la voix narrative savoure l'énumération de noms propres évocateurs de lieux familiers, comme si elle passait en revue toutes les pièces du puzzle avant de pouvoir les agencer.

A la fin du roman, lorsque l'intrigue et l'espace se resserrent, on retrouve d'ailleurs le puzzle du tueur, quasiment achevé :

A completed jigsaw lay on top of it... no, not quite complete: missing just the one piece. Edinburgh, an aerial photograph. (*Falls*, p.447)

Quatre cent pages après la première mention de puzzle, Ian Rankin retourne à l'article indéfini « a » pour semer le doute dans l'esprit du lecteur, qui a une impression de déjà-vu. Mais Rebus, lui, n'est pas dupe. Il connaît si bien Edimbourg qu'il lui suffit de consulter un plan de la ville découvert lors de la fouille de l'appartement d'un suspect pour résoudre l'énigme de sa disparition. Le plan est ouvert à la page des Jardins botaniques, où la police pensait pouvoir trouver le suspect ; mais Rebus remarque des

photos de vieilles pierres tombales au mur, et un autre lieu d'intérêt sur la même page du plan d'Edimbourg :

Warriston cemetery was just across the road from the Botanic Gardens. Same page of the A-Z.
'I know where he is,' Rebus said quietly. (*Falls*, p.467)

Mettant bout à bout les photos et le plan de la ville qu'il a sous les yeux, Rebus en fait instinctivement jaillir la logique commune, ce qui lui révèle sans faille l'objectif final de sa quête. La perception de l'espace urbain dans ce roman est à la fois éminemment visuelle et instinctive. La métaphore du puzzle est modulée tout au long de la série romanesque ; ainsi, un ensemble d'indices disparates qui s'agencent soudain évoquent l'image suivante à Rebus : « Pieces falling into place. » (*Black & Blue*, p.149). Chez Rankin, les pièces du puzzle portent souvent des noms de rues.

- **Le chaînon manquant**

Conséquemment, la clé de l'énigme, dont l'élucidation nécessite un parcours, réside souvent dans un lieu. C'est en termes spatiaux que Rebus analyse les problèmes posés par le suicide suspect d'un détenu fraîchement libéré dans *Let It Bleed* :

'Why go to all the bother? I mean, even if you're determined to blow your head off, why walk from Tollcross to Warrender in the middle of a blizzard with this big heavy gun clutched beneath your jacket? And why walk into a school which would have been locked tight on every night of the month except one?' (*Let It Bleed*, p.77)

La localisation inattendue et le trajet dénué de motivation apparente lui font soupçonner que ce suicide cache autre chose. Dans la suite de l'enquête, il est amené à interroger un Américain nommé Haldayne qui semble lui cacher quelque chose. Pour vérifier ses dires, il rassemble les amendes pour stationnement gênant récoltées par Haldayne au cours des mois précédents : sa voiture a reçu plusieurs contraventions sur Prince's Street, James Craig Walk et Royal Circus. Un coup d'œil à un plan d'Edimbourg lui apprend ce qu'il voulait savoir : James Craig Walk est tout près de St Andrew's House, où se trouve le Scottish Office, et où Haldayne n'aurait jamais mis les pieds (*Let It Bleed*,

p.206). Puis il apprend que Sir Iain Hunter, le chef du gouvernement exécutif écossais, habite à Royal Circus :

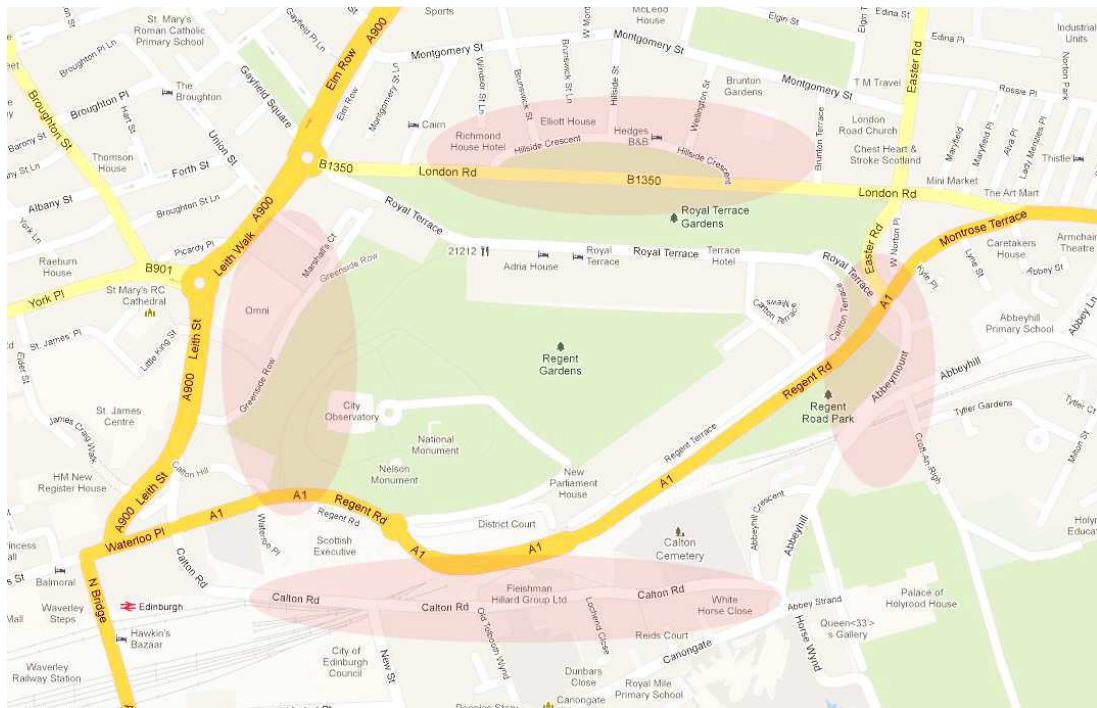
Royal Circus, thought Rebus, where Haldayne collected some of his parking tickets. Life was full of coincidences, if you happened to believe, as Rebus himself did not, in coincidence. (*Let It Bleed*, p.254)

L'ambiguïté sémantique du terme « collected », qui signifie tout à la fois « récolter » et « collectionner », suggère qu'il y a peut-être quelque chose du collectionneur chez Rebus : il collectionne des traces topographiques et cartographiques. Les relations entre les personnages s'établissent donc grâce à une mise en réseau des différents lieux de la ville. Le nom de l'inspecteur évoque un rébus, tout comme le nom d'Angie Ridell, l'une des victimes de l'assassin de *Black & Blue*, évoque le mot « riddle », énigme. La solution à cette énigme, à ce rébus, sera un nom de lieu.

Le plus souvent, cette solution réside précisément dans le lieu décrit dès l'incipit du roman. Ainsi, le volume intitulé *Set in Darkness* s'ouvre sur le site du nouveau parlement écossais à Queensberry House, où la police découvre successivement deux cadavres qui fournissent le prétexte au démarrage de l'enquête. A la fin du roman, les pistes des deux affaires les plus récentes finissent par converger pour révéler une vaste affaire de corruption de fonctionnaires accordant des permis de construire contre des contreparties financières. Là encore, la consultation d'un plan de la ville met les détectives sur la voie :

Rebus left the room, came back within an A-Z. He circled Calton Road, Abbey Mount, and Hillside Crescent. 'Tell me he had plans for Greenside,' he said. Hood sat back down at the computer. They waited.
'Yep,' he said. 'How did you know?'
'Take a look. He was drawing a circle around Calton Hill.'
'Why would he do that?' Wylie asked.
'1979,' Rebus stated. 'The devolution referendum.' [...]
Wylie was seeing now. 'With the Parliament there, all that land would have been worth a fortune.' (*Set in Darkness*, p.319)

Sur la carte qui suit, les zones délimitées par les inspecteurs ont été identifiées en rouge :



*Edimbourg : Calton Hill et ses environs*³¹⁶

On retrouve dans la citation la figure de la planification (« he had plans »). Les zones de la ville concernées sont les sites parlementaires, à savoir Calton Hill, qui avait été pressentie pour accueillir le parlement écossais dans le cas d'un « oui » au référendum sur la dévolution de 1979, et Queensberry House, lieu de construction du parlement finalement choisi grâce au référendum de 1997. La solution de l'énigme est donc littéralement un lieu, le lieu même qui nous avait été désigné dès la scène d'exposition.

L'intrigue de *Dead Souls* fonctionne différemment, mais accorde elle aussi une place primordiale à l'espace. Dès les toutes premières pages du roman, Jim Margolies, un collègue de Rebus, s'apprête à se jeter dans le vide du sommet des falaises des Salisbury Crags, à Holyrood Park:

He takes a step forward, peers over the edge and into darkness. Arthur's Seat crouches behind him, humped and silent as though offended by his presence, coiled to pounce. (*Dead Souls*, p.3)

³¹⁶ Google Maps. [consulté le 30 mai 2012.] Disponible sur <https://maps.google.fr/>.

La forme de la colline d'Arthur's Seat passe pour évoquer la forme d'un lion couché : d'où le verbe « to crouch » et le groupe verbal « coiled to pounce ». Cette présence muette et menaçante happe bientôt un autre personnage central du roman : Darren Rough, un ancien pédophile traqué, est retrouvé assassiné à quelques dizaines de mètres du rocher d'où Jim Margolies a sauté. Rebus ne manque pas de relever la coïncidence lorsqu'il vient examiner le corps de Darren Rough (*Dead Souls*, pp.247-248). Le supérieur hiérarchique de Rebus pense qu'il n'y a aucun rapport entre les deux affaires. Rebus devine pourtant d'instinct qu'il existe un lien ; il lui reste à trouver lequel et à le prouver. La connexion est établie spatialement avant de l'être logiquement.

Mais à la fin du roman, Rebus découvre que Jim Margolies a, tout comme Darren Rough, été victime de sévices sexuels dans l'enfance. L'un, policier respectable, et l'autre, criminel honni, ont terminé leur vie Holyrood Park. La coïncidence des lieux était l'indice d'une coïncidence des destins des personnages ; la spirale du roman converge, thématiquement et géographiquement, vers Arthur's Seat. Naturellement, c'est donc dans ce même endroit que revient Rebus pour méditer et faire le bilan à la fin du roman :

The beast was definitely beginning to wake: cars heading into the city. Turning round, he saw that the sky was a lighter shade of black than the mass of rock below it. Some people said Arthur's seat looked like a crouched lion, ready to pounce." (*Dead Souls*, p.450)

L'expression « ready to pounce » répond au « coiled to pounce » de la scène d'exposition. La ville sur laquelle veille le lion est de la même essence que lui, elle est faite de mystère et de bestialité. Chez Rankin, le paysage est un sphinx qui recèle la solution de l'énigme.

La scène d'exposition de *Black & Blue*, quant à elle, décrit un meurtre commis à Edimbourg, mais sur la personne d'un ouvrier de l'industrie pétrolière venu tout droit d'Aberdeen. Par ailleurs, une série de meurtres de jeunes femmes sont commis, dans l'ordre, à Aberdeen, Glasgow et Edimbourg. Dans la « Murder Room » aux murs couverts de cartes et de graphiques (*Black and Blue*, p.139), les policiers découvrent que tout

converge vers un centre : tout le monde, malfaiteurs, victimes et policiers, semble désigner la ville d'Aberdeen (*Black and Blue* p.116). « Bible John », lui aussi, suit la trace de son imitateur pour se venger. Sa conviction est faite quand il découvre qu'une première agression ratée avait eu lieu à Aberdeen :

First victim: often the first victim was local. Once the killer's confidence was up, he would range further afield. But that first success was so very important. (*Black and Blue*, p.118)

Le lieu de l'origine est bien celui où tout se résoudra. Ainsi, en comparant et en croisant des temps et des lieux, Siobhan parvient finalement à mettre un nom sur l'assassin :

'A name: Martin Davidson. Stayed at the Fairmount three weeks before the Judith Cairns murder. The room was charged to his employer, a firm called LancerTech, as in technical support. Based in Altens, just outside Aberdeen.' [...]

'There's more,' Siobhan said. 'You know how businesses sometimes stay faithful to one hotel chain? Well, the Fairmount has a sister establishment here. Martin Davidson of LancerTech was in town the night Angie Ridell was killed.' (*Black and Blue*, p.462)

A partir de là, il n'y a plus de doute pour Rebus : le tueur habite à Aberdeen.

Sa première réaction, une fois qu'il a raccroché le téléphone, est d'ailleurs de se déplacer dans l'espace, de se rendre en personne à l'endroit crucial : « 'We need to be there, Jack. I need to be there' » (*Black and Blue*, p.463). Le dénouement est alors proche; Rebus, les forces de police, Bible John: tous convergent précipitamment vers l'adresse de Martin Davidson à Aberdeen. Les policiers arrivent d'ailleurs trop tard, et découvrent le corps sans vie de Davidson, liquidé par son inspirateur Bible John.

Dans la plupart des cas, la pièce manquante du puzzle, la « clé » de l'énigme n'est autre qu'un lieu, qui est d'ailleurs fréquemment le premier lieu visité par Rebus dans le roman. En cela, le roman policier d'Ian Rankin est essentiellement spatial. Comme le confirme Rankin dans ses interviews, le mystère ne porte pas tant sur l'identité du tueur ou sur ses motivations que sur la ville dans laquelle il agit. Plutôt que des « whodunits », les romans de la série sur l'inspecteur Rebus sont des « wheredunits ». Ils accomplissent le projet de Guy Debord de

dresser à l'aide de vieilles cartes, de vues photographiques aériennes et de dérives expérimentales une cartographie influentielle qui manquait jusqu'à présent³¹⁷.

- **Cartographier le pays imaginaire**

Le parti-pris réaliste qui constitue l'horizon d'attente du lecteur de roman policier n'oblitére cependant pas toute subjectivité dans la perception de la ville. De fait, tous les lieux mentionnés chez Ian Rankin ne correspondent pas à une réalité écossaise. Le village de Bannock, dans *Black & Blue*, n'existe pas ; pas plus que la ville de banlieue de Pilmuir, qui abrite le tout aussi fictif lotissement de Garibaldi Estate dans *Mortal Causes*. L'écrivain met personnellement en garde son lecteur contre les toponymes de *Fleshmarket Close* :

The village of Banehall doesn't exist, so please don't pore over maps looking for it. Nor will you find a detention centre called Whitemire in any part of West Lothian, or an estate called Knoxland on the western outskirts of Edinburgh. (*Fleshmarket Close*, Acknowledgements)

Où donc localiser et comment cartographier les lieux imaginaires présents dans ses romans ? Que faire de Knoxland, dont le nom semble fonctionner comme une synecdoque de l'Ecosse ? Ces lieux, qui ressemblent plus à des dystopies qu'à des utopies, évoquent toute la subjectivité du travail cartographique, telle qu'elle est évoquée par le poète contemporain irlandais Ciaran Carson :

For maps cannot describe everything, or they describe states of mind, like Dubourdiu's 'very incorrect' *Plan of Belfast in 1811*, which shows *streets and blocks of buildings which have never existed; and also a bridge across the Lagan which was proposed but not carried out*³¹⁸.

Tout un pan de la littérature écossaise contemporaine, mais aussi de la littérature britannique en général, s'ingénie à cartographier des pays ou des villes imaginaires. Ainsi, Iain Banks, avec sa dystopie de *The Bridge*, nous offre une ville-pays située sur un pont entre une « City » générique et une région appelée « The Kingdom » ; ce pont ne serait autre que le Forth Rail Bridge d'Edimbourg aux dimensions amplifiées par une

³¹⁷ Guy-Ernest DEBORD. *Op. cit.*

³¹⁸ Ciaran CARSON. "Revised Version". In *Belfast Confetti*. Newcastle: Bloodaxe, 1990, p.67.

imagination onirique³¹⁹. Déjà en 1911, J. M. Barrie traçait les contours pour le moins vagues, éclectiques et fantaisistes de « Neverland », le pays imaginaire de *Peter Pan* :

I don't know whether you have ever seen a map of a person's mind. Doctors sometimes draw maps of other parts of you, and your own map can become intensely interesting, but catch them trying to draw a map of a child's mind, which is not only confused, but keeps going round all the time. There are zigzag lines on it, just like your temperature on a card, and these are probably roads in the island, for the Neverland is always more or less an island, with astonishing splashes of colour here and there, and coral reefs and rakish-looking craft in the offing, [...] murders, hangings, verbs that take the dative, chocolate pudding day, getting into braces, say ninety-nine, three-pence for pulling out your tooth yourself, and so on, and either these are part of the island or they are another map showing through, and it is all rather confusing, especially as nothing will stand still.³²⁰

La mention « murders, hangings » marque l'affinité particulière qui unit cartographie et récit d'aventures. La carte de Barrie est une mouvance perpétuelle qui tient beaucoup plus de la dimension temporelle que de la dimension spatiale. Elle assume pleinement sa subjectivité, au point de décourager toute tentative de description positiviste. Elle tient aussi du palimpseste (« another map showing through »), comme la carte du métro londonien qui recouvre une carte d'Edimbourg dans *The Falls* (*Falls*, pp.148-151). Dans un passage de *A Question of Blood*, Rebus emmène Siobhan Clarke sur un itinéraire mystérieux, et commente : « 'Just cruising around. Maybe we'll get lucky, find ourselves in Never Never Land.' » (*Question of Blood*, p.297).

Un autre écrivain britannique contemporain de Rankin a utilisé une carte déformée du métro londonien pour laisser voir à travers un monde imaginaire : Neil Gaiman. Dans *Neverwhere*, dont le titre imite le « Neverland » de Barry, Gaiman imagine un monde souterrain fantastique, parallèle à la réalité du Londres de la surface, où l'on accède par des portes invisibles qui apparaissent dans des murs pleins³²¹. La topographie du monde souterrain reprend scrupuleusement celle du métro mais interprète librement les noms

³¹⁹ Iain BANKS. *The Bridge*. *Op. cit.*

³²⁰ James Matthew BARRIE. *Peter Pan, or The Boy Who Wouldn't Grow Up* [1911]. [consulté le 09 février 2012]. Disponible sur <http://www.gutenberg.org/files/16/16-h/16-h.htm>.

³²¹ Neil GAIMAN. *Neverwhere*. New York : Harper Collins, 1996. Harper Torch.

des stations : Islington devient une personne³²², et Knightsbridge un pont environné d'une nuit perpétuelle (« Night's Bridge »)³²³.

La documentation sèche et « objective » est comme un mensonge dissimulant une poésie intrinsèque de la ville. C'est en tout cas ce que ressent Rebus à la pensée des piles de plans et de documents nécessaires à la construction du nouveau parlement :

It felt to Rebus as if they were building a paper tower [...]. And the more they talked, the more that got written, the further away from reality they seemed to move. Queensberry House was unreal to him, the idea of a Parliament itself the dream of some mad god: 'But Edinburgh is a mad god's dream/Fitful and dark...' He'd found the words at the opening to a book about the city. They were from a poem by Hugh MacDiarmid. The book itself had been part of his recent education, trying to understand this home of his. (*Set in Darkness*, pp.10-11)

Seul l'obscur pouvoir d'évocation de la poésie peut exprimer quelque chose de la résistance obstinée de la ville. Pour évoquer l'autonomie politique retrouvée de l'Écosse, Rankin choisit de citer Hugh MacDiarmid, nationaliste écossais notoire du XX^e siècle qui a rétabli le prestige du dialecte écossais. Même le fait objectif d'habiter la ville d'Edimbourg ne permet pas nécessairement de la comprendre : on peut seulement la vivre et la rêver.

Comme l'écrit Jonathan Raban dans son livre *Soft City*,

The city goes soft; it awaits the imprint of an identity. For better or for worse, it invites you to remake it, to consolidate it into a shape you can live in... The city as we imagine it, the soft city of illusion, myth, aspiration, nightmare, is as real, maybe more real, than the hard city one can locate on maps, in statistics, in monographs on urban society and demography and architecture.³²⁴

Comme le montre l'épilogue de *Lanark*, la cartographie d'Alasdair Gray est donc en constante évolution et n'est pas incompatible avec un point de vue subjectif :

I STARTED MAKING MAPS WHEN I WAS SMALL SHOWING PLACE, RESOURCES,
WHERE THE ENEMY AND WHERE LOVE LAY. I DID NOT KNOW TIME ADDS TO
LAND. EVENTS DRIFT CONTINUALLY DOWN, EFFACING LANDMARKS, RAISING
THE LEVEL, LIKE SNOW.
I HAVE GROWN UP. MY MAPS ARE OUT OF DATE. THE LAND LIES OVER ME
NOW. I CANNOT MOVE. IT IS TIME TO GO.³²⁵

³²² *Ibid.* p.98.

³²³ *Ibid.*, p.102.

³²⁴ Moira BURGESS. *Imagine A City: Glasgow in Fiction*. Glendaruel: Argyll Publishing, 1998, p.13. *Op.cit.*: RABAN, Jonathan. *Soft City: The Art of Cosmopolitan Living*. London : The Harvill Press, 1998.

³²⁵ Alasdair GRAY. *Lanark, A Life in Four Books* [1981]. Edinburgh : Canongate, 2002, p.560.

Le choix des majuscules est celui de l'écrivain, et ces lignes sont les toutes dernières de la saga ; si bien que la question de la cartographie apparaît comme la clef de voûte de l'œuvre. Mais toute carte est imaginaire du fait de ses lacunes et de l'évolution du terrain. L'écrivain, qui peut faire évoluer la carte dans le temps, sert de passeur entre le monde réel et le monde virtuel, et son œuvre est ce que Carle Bonafous-Murat appelle une « carte narrative » qui évolue avec l'histoire³²⁶.

Il se pourrait qu'en dépit de toute leur précision, les cartes d'Ian Rankin aussi soient des cartes imaginaires, déjà obsolètes dans le cas de romans pris individuellement, ou en évolution constante si l'on se place du point de vue de la série. Comme le disent les vers maintes fois commentés de Baudelaire, « la forme d'une ville/ Change plus vite, hélas !, que le cœur d'un mortel »³²⁷. A ce sujet, le cas de la Royal Infirmary d'Edimbourg est révélateur. Dans *The Black Book*, le cinquième volume de la série, cinq ou six personnages y sont successivement hospitalisés. Dans *Let It Bleed*, le septième roman, Rebus et son supérieur Lauderdale y sont emmenés en ambulance suite à l'accident de circulation spectaculaire qui ouvre le roman (*Let It Bleed*, p.12). Rebus en sort rapidement avec quelques contusions, mais il revient plusieurs fois par la suite rendre visite à Lauderdale, plus sérieusement touché. Le protagoniste remarque que son supérieur a depuis sa chambre une vue sur la prairie des Meadows (*Let It Bleed*, p.220) ; ce détail alerte aussitôt le lecteur familier de la ville, qui identifie alors l'ancien emplacement de la Royal Infirmary, qui a depuis déménagé vers Old Dalkeith Road ; les bâtiments ont été reconvertis en appartements privés. La série enregistre cette évolution symptomatique : tandis que les premiers romans de la série situent l'hôpital au bord du parc des Meadows (*Knots Crosses*, p.208 ; *Let It Bleed*, p.12), la narration mentionne pour la première fois le projet de

³²⁶ Carle BONAFOUS-MURAT. « Guides, plans, cartes : les frontières du virtuel dans la poésie nord-irlandaise contemporaine ». In *Etudes anglaises*, 56-2. Paris : Klincksieck, 2003, pp.131-147. [consulté le 10 janvier 2012.] Disponible sur <http://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2003-2-page-131.htm>

³²⁷ Charles BAUDELAIRE. « Le Cygne ». *Les Fleurs du mal*. Paris : Pocket, 1998, p.110. Classiques.

reconversion dans *Dead Souls* (*Dead Souls*, p.271), puis les travaux commencent en temps réel dans les volumes suivants. La réponse à la question « où est la Royal Infirmary ? » est donc diachronique, et cette diachronie est respectée par l'écriture sérielle.

Mais cette écriture « chronotopique » (pour reprendre l'expression de Bakhtine) met en péril la stabilité et la pérennité de la représentation urbaine : les bords de la carte s'effritent, et à force de plis et de replis la trame se déchire. Catherine Conan se livre dans sa thèse de doctorat au constat suivant :

Au moment où l'entreprise cartographique s'achève, où l'intégralité du territoire est transcrite sur le papier, la carte et le terrain, au lieu de converger, vont se mettre à diverger.³²⁸

Avant le dernier volume de la série sur l'inspecteur Rebus, l'ancien hôpital appartient donc déjà au monde du souvenir. Est-ce un hasard si, à la suite de l'accident sur le pont, Rebus découvre que se sont imprimés sur sa paume les numéros du moteur brûlant de sa voiture (*Let It Bleed*, p.12), de la même manière que le « O » du volant de sa Jaguar s'est imprimé sur la poitrine du protagoniste de *The Bridge*, accidenté sur le même Forth Road Bridge³²⁹ ? Probablement pas, car *Let It Bleed* a été publié neuf ans après *The Bridge*, et Rankin connaît personnellement Banks ; d'ailleurs, Rebus nous a appris à ne jamais croire aux coïncidences... Ce numéro imprimé dans la chair de Rebus et soigné dans un hôpital fantôme est le signe discret d'un monde qui s'écoule comme le fleuve d'Héraclite, et qui tient peut-être autant à l'imagination qu'à la réalité objective.

De la même manière, la narration mentionne à de très nombreuses reprises les travaux de reconversion du quartier de Leith, et consacre tout un roman aux travaux qui entourent le nouveau Parlement écossais à Queensberry House (*Set in Darkness*), chaque roman venant recouvrir la configuration précédente dont il signale l'obsolescence :

Edinburgh keeps evolving as a city, which means that some of the early novels have a 'historical' feel to them.³³⁰

³²⁸ Catherine CONAN. Figures de l'étrange et du familier dans la littérature contemporaine de Belfast. Thèse de doctorat. Université de Brest, 2007, p.443.

³²⁹ Iain BANKS. *The Bridge*. *Ibid.*, p.25.

³³⁰ Ian RANKIN. *Rebus's Scotland: A Personal Journey*. *Op. cit.*, p.92.

Le terrain vague derrière l'Usher Hall a été bâti. Les lotissements de Niddrie et Craigmillar tels qu'ils sont décrits dans *Black & Blue* ont quasiment disparu et ont été remplacés par des logements plus hospitaliers. La carte d'Edimbourg tracée par Ian Rankin évolue donc parallèlement.

Outre une expansion géographique en concomitance avec le réel, l'interface réalité/fiction de la carte est également soumise à des évolutions. En effet, certains des premiers romans – *Strip Jack*, par exemple – se fondent sur des distinctions géographiques imaginaires. Gregor Jack y est député de la circonscription de North and South Esk, qui n'existe pas plus que le commissariat de Great London Road où est basé Rebus. Dans les romans suivants, Rebus est transféré dans un commissariat réel, celui de St Leonard. La fiction court après la réalité, mais la réalité est trop changeante pour pouvoir être arrêtée, fixée.

En effet, d'une manière générale, l'ensemble de la série est saturé de passages déclinant le *topos* du changement. « The city was changing for the worse », note la voix narrative (*Set in Darkness*, p.293). La ville se fait dévorante, anthropophage :

New housing estates grew in tight clusters [...]. New roads, new railway stations even. [...] The city was growing, spreading out. It was the city that swallowed villages and spawned new estates. People weren't moving *into* Edinburgh; the city was moving into *them*... (*Strip Jack*, p.21)

It gave the impression of Edinburgh as a boomtown. (*Exit Music*, p.177)

Dans *Dead Souls*, on trouve un passage qui fonctionne presque comme une allégorie du délitement de la carte. Rebus et son collègue Alan Archibald se laissent entraîner sur une fausse piste qui les mène dans les collines avoisinantes à la suite d'un suspect dangereux – mais innocent de ce dont Archibald le soupçonne. L'erreur logique des inspecteurs est exprimée en termes d'égarement dans l'espace :

There was mist on the Pentland Hills, leaching colour from the landscape and threatening to get Hillend and Swanston off from the city just north of them.
'I don't like it,' Rebus said as they parked.
'Afraid we'll get lost?' Cary Oakes smiled. 'Wouldn't that be a blow to humanity?' [...]
Archibald seemed nervous. Getting out of the car, he dropped his Ordnance Survey map. Oakes picked it up for him.

'Maybe we should leave a little trail of breadcrumbs,' he suggested. (*Dead Souls*, p.351)

Les errements des enquêteurs trouvent une figuration inquiétante dans le paysage qu'ils traversent : les collines sont complètement désertes et noyées par la brume. Le paysage perd sa substance et se dilue comme une peinture, et se transforme en un royaume imaginaire de contes de fées grâce à l'allusion aux miettes de pain du Petit Poucet. Malgré la carte qu'ils ont emportée, les inspecteurs sont vite complètement perdus :

Archibald checked the map, pointed with his finger. He was pointing into swirling smoke, pointing into nothingness.
'It's like bloody Brigadoon,' Rebus said (*Dead Souls*, p.355).

Les repères se dissolvent, l'orientation est abolie et les lieux font un bond vers l'irréel.

Dans un autre passage, la dissolution gagne même la ville entière :

It was on days like this that the city, so often submerged like Atlantis or some subaqua Brigadoon, bubbled to the surface. (*Mortal Causes*, p.300)

Brigadoon est un village écossais enchanté décrit dans le music-hall et le film américains éponymes. L'intrigue veut qu'il soit généralement invisible et ne se matérialise qu'une fois par siècle³³¹. Rebus se déplace donc au cœur d'une impossibilité, un *no man's land* par excellence. Sous la carte, le vide. La carte existe, mais ne correspond plus à aucun territoire. La fiction semble prendre conscience d'elle-même, comme si le paysage se dissolvait peu à peu pour montrer la page blanche du livre par transparence.

L'entreprise cartographique est condamnée à l'inexactitude. D'ailleurs,

Toute science ne vit-elle pas sur ce glacis paradoxal auquel la vouent l'évanescence de son objet dans son appréhension même, et la réversion impitoyable qu'elle exerce sur cet objet mort ? Telle Orphée, elle se retourne toujours trop tôt, et, telle Eurydice, son objet retombe aux Enfers.³³²

Si le monde décrit par Rankin évolue rapidement et si ses cartes deviennent par conséquent, comme celle du narrateur de *Lanark*, obsolètes, l'adéquation entre la carte et le territoire est menacée d'un plus grand danger encore. En effet, Rankin reconnaît avoir

³³¹ Vincente MINELLI. *Brigadoon*. Los Angeles: Metro-Goldwyn-Mayer, 1954.

³³² Jean BAUDRILLARD. *Simulacres et simulation*. Paris : Galilée, 1981, p.18.

écrit toute la première moitié de la série loin d'Edimbourg, et d'en avoir ainsi fait, malgré son recours fréquent à des plans et des cartes, une ville de l'esprit :

Dead Souls was wholly conceived and written in Edinburgh – the first time this had happened since Rebus's initial outing *Knots & Crosses*. The intervening novels had been written during my four-year stint in London, or else in the further six years spent in rural France. Now I was back in Edinburgh... and worried that I would no longer be able to write about the place. This was a realistic fear, too: I had used geographical distance to help me recreate Edinburgh as a fictionalized city. How would I cope now that I could take a short stroll and see what I'd been getting wrong all those years? (*Dead Souls*, p.IX)

Ses seuls outils de travail pendant les années passée en France furent un ordinateur, quelques cartes et photos d'Edimbourg dans le grenier d'une ferme. Il n'aurait rien souhaité de plus : « I was in charge of this fictional universe. I was able to play God. » (*Black & Blue*, p.XIII). Malgré la coïncidence entre topographie romanesque et réalité géographique, la surface de la ville n'est pas entièrement lisse : une carte fictive transparait sous certaines zones du plan que trace Ian Rankin.

Plutôt qu'un tracé définitif sur papier, la carte se présente donc sous la forme d'une évolution narrative, avec des nœuds de force, des espaces laissés vierges et des pâtés de maisons imaginaires, comme sur la carte imaginaire de Belfast décrite par Ciaran Carson³³³. En d'autres termes,

La carte a pour fonction non de reproduire le réel, mais de stimuler l'imagination en évoquant une réalité absente, car lointaine et/ou inexistante. Si carte et terrain tendent à se toucher, ils ne se rejoignent pas, et s'excluent même mutuellement : la carte d'une réalité absente est un moyen d'évasion, mais face à la ville présente, la carte reste imaginaire.³³⁴

La carte est intériorisée par la narration, et présentée non sur le plan de l'espace mais sur l'axe du temps. A ce sujet, il vaut la peine de citer un long passage de *Let It Bleed* où Rebus, chez le dentiste, observe une photographie aérienne d'Edimbourg fixée au plafond au-dessus du fauteuil inclinable, essayant d'oublier ainsi le travail qu'effectue le dentiste sur sa bouche. « He started to map out the streets in his mind » (*Let It Bleed*, p.198) :

There's Calton Hill, where Davey Soutar ended up. There's St Leonard's... and Great London Road. Hyde's Club was just down there. Ooyah! There's Stenhouse, where Willie and Dixie lived. You could see Saughton Jail quite clearly. And Warrender School, where McAnally blew his head off. He had a sense of the way the streets interconnected, and with them the lives of the people

³³³ Ciaran CARSON. *Op. cit.*, p.67.

³³⁴ Catherine CONAN. *Op. cit.*, pp.443-444.

who lived and died there. Willie and Dixie had known Kirstie Kennedy, whose father was Lord Provost. McAnally had sought out a councillor as witness to his act of self-destruction. The city might cover a fair old area, its population maybe half a million, but you couldn't deny how it all twisted together, all the crisscrossed lines which gave the structure its solidity...

'Now,' the dentist was saying, 'you might feel some discomfort at first ...'

Rebus raced up and down the streets. Marchmont, where he lived; Tollcross, Tresa McAnally's home; South Gyle, only just taking off when the photograph was taken. There was no sign of the new building work around the town. He saw holes in the ground and areas of wasteland when now there were structures and roads. And Jesus Christ Almighty it was hurting!

'Ah,' Dr Keene said at last, 'there we are.' Rebus could feel something nasty trickling down his throat. The pressure beneath his nose was easing. Like bleeding a radiator, he thought. 'Drill into the poison,' the dentist was saying, almost to himself, 'and you relieve the pressure.'

Yes, Rebus thought, that was absolutely right. (*Let It Bleed*, p.199)

A la lecture de cette scène, on pourrait se croire au milieu de la nouvelle « Blood », de Janice Galloway, où une jeune fille se fait arracher une dent avant de retourner au lycée et de s'apercevoir dans les toilettes que ses règles ont commencé³³⁵. Malgré la différence d'âge et de sexe notable entre les deux protagonistes, l'intertextualité est d'autant plus évidente quand on relit la scène du dentiste de Galloway :

Better to keep her eyes open, trying to focus past the blur of knuckles to the cracked ceiling. She was trying to see a pattern, make the lines into something she could recognize³³⁶.

Outre le regard fixe au plafond qui tente d'établir des connexions et de trouver un motif dans des lignes apparemment aléatoires pour oublier la douleur, les deux passages partagent une même technique de focalisation interne à la troisième personne doublée d'une fascination pour les fluides corporels écœurants et un malaise existentiel. La réplique du dentiste de Rankin « Drill into the poison and you relieve the pressure » est à comprendre dans un sens figuré moral et social, et elle est perçue par Rebus comme une sorte de métaphore de son métier.

Quant à la carte au plafond, elle accuse déjà les années en montrant des terrains vagues qui n'existent plus, une industrie bourgeonnant à peine là où Rebus a vu des installations complexes et très étendues. Devant l'insuffisance de la carte, ou de sa sœur la photographie aérienne, qui aurait pu sembler plus objective mais s'avère encore plus limitée, seul l'esprit du protagoniste peut compléter les blancs, créer le réseau entre les

³³⁵ Janice GALLOWAY. "Blood". In *Blood*. London : Minerva, 1992.

³³⁶ *Ibid.*, p.1.

lieux et les personnages, bref, imaginer une carte narrative qui « serait ainsi capable de se métamorphoser quasiment en temps réel, au gré de ralentissements, de reflux ou de déviations qui miment les possibilités offertes à la syntaxe »³³⁷.

Car même si les deux systèmes ne sont pas superposables termes à terme, dans un cas comme dans l'autre on retrouve sensiblement les mêmes modalités de fonctionnement : le texte se relance, hésite ou bifurque tout comme les rues se prolongent, tournent ou se séparent.³³⁸

McIlvanney aussi le sait, la carte n'est pas une réalité extérieure : elle est dans l'œil du spectateur. Elle s'imprime littéralement dans l'œil de son protagoniste qui a passé le roman à sillonner Glasgow en tous sens : « Laidlaw looked terrible, with a right eye like a roadmap. »³³⁹

Il est intéressant de noter que, dans la scène du dentiste de *Let It Bleed*, les personnages et événements remémorés ne se limitent pas au volume de la série d'où le passage est extrait : la mort de Davey Soutar sur Calton Hill constitue l'épilogue de *Mortal Causes*, tandis que le Hyde's Club est découvert par Rebus à la fin de *Hide & Seek*. Ce passage offre donc une vue synthétique sur plusieurs romans, occurrence extrêmement rare dans le reste de la série. C'est le protagoniste qui fait le lien entre la vue aérienne incomplète et les intrigues des divers volumes : Rebus *est* la carte narrative d'Edimbourg que Rankin offre au lecteur.

³³⁷ Carle BONAFIOUS-MURAT. « Guides, plans, cartes : les frontières du virtuel dans la poésie nord-irlandaise contemporaine ». In *Études anglaises*, 56-2. Paris : Klincksieck, 2003, pp.131-147.

<http://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2003-2-page-131.htm>

Consulté le 10 janvier 2012.

³³⁸ Carle BONAFIOUS-MURAT. *Dubliners, Joyce: Logique de l'impossible*. Paris: Ellipses (coll. « Marque-page – Littérature anglo-saxonne »), 1999, p.60.

³³⁹ William McILVANNEY. *Op. cit.*, p.167.

3) ESPACES HORS CARTE

C'était, ce Guermantes, comme le cadre d'un roman, un paysage imaginaire que j'avais peine à me représenter et d'autant plus de désir de découvrir, enclavé au milieu de terres et de routes réelles qui tout à coup s'imprégnaient de particularités héraldiques, à deux lieues d'une gare³⁴⁰.

Chez Rankin comme chez Proust, l'écriture à distance du paysage imaginé en abstrait certains pans qu'elle isole du réseau urbain réaliste par un effet de flou générique. Si bien que le texte, par ailleurs d'une grande précision cartographique, opère parfois un glissement vers un espace plus symbolique. Alors, l'onomastique s'appauvrit ou perd son adéquation avec la réalité, et les échos textuels prennent un caractère plus littéraire. Ce glissement fictionnel s'applique à certains espaces plus qu'à d'autres, et se manifeste par la référence à des *topoi* de la littérature urbaine.

1. Errances dans le labyrinthe du crime

- **La jungle**

Si la ville spécifique représente l'endroit du décor, les éléments symboliques sont cousus sur l'envers. Il se crée un effet de dépaysement, un déplacement de point de vue ou *defamiliarization*³⁴¹, qui va à l'encontre du travail de cartographie et s'exprime à travers plusieurs motifs symboliques, comme par exemple celui de la jungle. Dans *Resurrection Men*, Rebus compare Glasgow à un labyrinthe, mais son collègue le corrige : « Jungle would be a better description » (*Resurrection Men*, p.266). Le détective s'engage dans les entrelacs inextricables d'un territoire inconnu. Rankin file la métaphore dans un autre volume :

³⁴⁰ Marcel PROUST. *Le Côté de Guermantes*. In *A la Recherche du temps perdu*. Tome III. Paris : Gallimard, 1988. Folio Classique.

³⁴¹ Victor CHKLOVSKI. *Technique du métier d'écrivain* [1927]. Paris : L'esprit des Péninsules, 2006. Paul LEQUESNE (trad.)

John Rebus was moving through the jungle of the city, that jungle the tourists never saw, being too busy snapping away at the ancient golden temples, temples long since gone, still evident as shadows. This jungle closed in on the tourists relentlessly but unseen, a natural force, the force of dissipation and destruction. (*Knots & Crosses*, p.193)

Le cliché est clairement assumé par Ian Rankin, comme s'il s'agissait d'un composant indispensable du roman noir. Si la dichotomie nature/artifice sous-tend l'opposition entre la ville et la jungle, celles-ci ont pourtant en commun le paradigme du mouvement : tandis que Rebus, qui connaît son chemin, traverse les enchevêtrements, les touristes sont immobilisés par des apparences splendides mais trompeuses, et la jungle se referme sur eux en un mouvement de constriction. La ville est non seulement parcourue, mais elle est elle-même mouvante, vivante, et peut-être même douée de volonté.

De ce fait, elle ébranle les certitudes de la cartographie. L'égarement dans ce monde organique est manifesté par un glissement vers un mode d'appréhension générique du lieu : les noms de rue laissent la place à des noms communs sans référent extra-diégétique précis pour créer une perception beaucoup plus synthétique, si ce n'est diffuse, qui crée des échos avec d'autres récits de fiction, notamment des œuvres cinématographiques, qu'à des documents « profanes ». Si l'approche loco-spécifique est la plus caractéristique de l'écriture rankinienne, le mode générique du traitement de l'espace est cependant aussi représenté dans les romans. Tout se passe comme si, lorsqu'il verse dans un certain sensationnalisme journalistique (le criminel comme prédateur, la ville comme jungle), le texte remontait à un niveau de généralité plus grand, alors qu'il redescend dans les méandres de la ville dès qu'il retrouve le détail de l'enquête policière.

Comme l'explique Benoît Tadié, la ville comme jungle est un *topos* du roman policier :

D'un point de vue typologique, ce monde dominé par la prédation et la trahison est représenté comme une jungle, matrice symbolique du genre. La jungle connote la loi du plus fort, la concurrence frénétique et déloyale des individus, et, sur le plan individuel, la résurgence de comportements antisociaux et primitifs.³⁴²

Or le roman policier prend justement comme point de départ des comportements violents et antisociaux. L'image de la jungle est une manière de remettre en question le

³⁴² Benoît TADIE. *Op. cit.*, p.78.

caractère prétendument civilisé de la ville. C'est ainsi que, dans le roman policier, le type d'espace où le peuplement humain est le plus dense s'associe métaphoriquement à l'un des espaces naturels les plus éloignés de l'homme. La ville abrite son contraire. Richard Lehan note qu'aux Etats-Unis, la ville s'est construite comme une victoire sur les espaces sauvages, mais qu'elle n'a pas su étouffer la jungle en son sein :

The wilderness may have given way to the city, but what was wild in nature was never fully repressed by the city [...].³⁴³

La jungle est ce qui est à la fois manifeste et caché dans l'espace urbain. La ville devient un entrelacs organique sans nom où le cartographe s'égare, et l'enquêteur se fait prédateur :

[D]epuis les débuts du polar, le détective se définit par sa fonction prédatrice. Contrairement à ses ancêtres lointains, le chevalier Dupin ou Sherlock Holmes, il théorise peu (comme le dit Mal Ourney dans *Green Ice* : 'Start theorizing – and you'll get lead in your lungs while you're thinking up nice words'³⁴⁴) mais quadrille le terrain, recherchant des personnes disparues ou filant des suspects. L'Op de Hammett déclare : 'And a good motto for the detective business is, 'When in doubt – shadow'em'.³⁴⁵ Dans ses formes élémentaires, le détective est un chasseur de bêtes sauvages, un tueur pulsionnel qui ne se distingue guère des gangsters auxquels il s'oppose.³⁴⁶

Le quadrillage obsessionnel de l'espace ouvre dans la narration une nouvelle dimension symbolique où, paradoxalement, les repères spatiaux et moraux s'effacent. Dans *Set in Darkness*, la limite entre policier et criminel s'estompe. Siobhan Clarke hésite à s'engager dans une relation sentimentale avec son jeune collègue Derek Lindford ; celui-ci, par dépit, se met à la suivre à son insu. Il se procure aisément son adresse personnelle grâce aux fichiers du commissariat, et se poste dans l'escalier d'un immeuble voisin pour espionner son appartement.

There was a window, looking out onto the street and the flats opposite. Lights burning in her windows, curtains open. Yes, there she was: briefest of glimpses as she walked across the room. [...] Temperature wasn't much above freezing. The skylight above had to go in it; cold gusts assailing him.
But still he watched. (*Set in Darkness*, p.121)

³⁴³ Richard LEHAN. *The City in Literature : An intellectual and Cultural History*. Berkeley : University of California Press, 1998, p.xv.

³⁴⁴ Raoul WHITFIELD. *Green Ice*. Harpenden: No Exit Press, 1930, p.200.

³⁴⁵ Dashiell HAMMETT. "Zigzags of treachery". In *Nightmare Town*. New York: Vintage, 1999, p.101.

³⁴⁶ Benoît TADIE, *Op. cit.*, p.79.

L'officier de police emploie son expérience de la filature et les moyens qui sont mis à sa disposition pour se livrer à un acte illégal de viol de l'intimité, de prédation de la vie d'autrui par le regard. Le justicier, par un retournement sinistre de la filature, se fait délinquant. Le regard finit par perdre son objet pour devenir à lui seul sa propre justification : « He watched. »

Mais Derek Lindford est maladroit : il file sans s'assurer qu'il n'est pas lui-même filé, si bien qu'il est rapidement pris sur le fait par Rebus, beaucoup plus chevronné que lui. L'enjeu pour la proie comme pour le prédateur est de s'évanouir dans le décor urbain, de se cacher derrière des murs ou de se fondre dans la foule anonyme : bref, de ne faire plus qu'un avec la ville. Quand il part en chasse, l'inspecteur, lui, sait se fondre dans le décor :

Gill Templer could not find Rebus. He had disappeared as if he had been a shadow merely and not a man at all. [...] He stayed hidden, she surmised, because he was on the move, swiftly and methodically moving from the streets and bars of Edinburgh in search of his prey, knowing that when found, the prey would turn hunter once more. (*Knots Crosses*, p.190)

Tout comme chez Hammett, l'instinct de prédateur du détective est assimilé « à la forme politiquement correcte d'une vocation, plutôt qu'à la jouissance du tueur, mais il lui reste chevillé au corps. »³⁴⁷ Le partage des rôles entre proie et prédateur est toujours réversible et, tout aguerri qu'il soit, Rebus se fait souvent surprendre par ses ennemis, est capturé et échappe de peu à une exécution sommaire, même si, comme le remarque Arnaud Schmitt, dans un roman sériel le suspense quant au sort du protagoniste est modéré par le fait qu'il faut bien que le héros reste en vie pour que la série se poursuive³⁴⁸. Mais, en ce qu'ils sont le lieu de resurgissement des plus basses pulsions de l'homme, les romans noirs sont bien des « livres de la jungle »³⁴⁹.

³⁴⁷ *Idem*.

³⁴⁸ Arnaud SCHMITT. *Op. cit.*, pp.81-82.

³⁴⁹ Benoît TADIE, *Op. cit.*, p.65.

- **Le dédale**

Pour exprimer la désorientation en milieu urbain, Ian Rankin use d'une autre métaphore topique : celle du labyrinthe. Il semble que toute l'activité policière soit une lutte contre le caractère essentiellement labyrinthique de la ville et du crime. Comme l'a montré Paul de Vulpien dans sa communication au colloque *Lire les villes – Panoramas littéraires du monde contemporain*³⁵⁰, les policiers de *The Black Dahlia* de James Ellroy³⁵¹ quadrillent (« canvass ») l'espace urbain pour rétablir un semblant d'ordre et de logique dans une affaire où leur plus grand ennemi est la fragmentation – corps de la victime découpé en morceaux, multiplicité des lieux du crime et des assassins. Ils délimitent des carrés de terrain au cordeau sur les lieux du crime, interrogent systématiquement les habitants rue par rue et maison par maison. En revanche, le protagoniste de Rankin est beaucoup moins méthodique : ses déplacements sont erratiques et il ne parvient jamais à imposer une grille de lecture systématique à la ville d'Édimbourg ; il procède plutôt par *serendipity*, par tâtonnements plus ou moins hasardeux ouvrant sur de brusques intuitions ou des coups de chance. Son aîné Laidlaw, lui aussi « Detective Inspector » mais dans les romans de William McIlvanney, procédait de la même manière :

'You'll find that Laidlaw likes to lose himself in the city at times like these. What is it he calls it? 'Becoming a traveller,' I think.'³⁵²

L'expression « to lose himself in the city » est probablement une allusion à Walter Benjamin, qui prônait l'art de se perdre en ville :

Not to find one's way about in a city is of little interest. [...] But to lose one's way in a city, as one loses one's way in a forest, requires practice. [...] I learned this art late in life: it fulfilled the dreams whose first traces were the labyrinths on the blotters of my exercise books.³⁵³

³⁵⁰ Paul de VULPIAN. « Los Angeles dans Le Dahlia Noir de James Ellroy : Géocritique d'un rhizome que l'on tente de faire arbre ». *Colloque Lire les villes – Panoramas littéraires du monde contemporain*. Université de Tours, juin 2010.

³⁵¹ James ELLROY. *The Black Dahlia*. London: Arrow, 2005.

³⁵² William McILVANNEY. *Op. cit.*, p.46.

³⁵³ Walter BENJAMIN. "A Berlin Childhood around 1900: 1934 Version". In *Selected Writing, Vol. 2, [1927-1934]*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1999, p. 393.

Collectionner des fragments de ville n'est pas une activité méthodique et continue : les divers éléments du puzzle sont toujours en mouvement, des illusions se créent, et, à regarder de trop près les détails, l'enquêteur risque de s'égarer complètement, au péril de l'enquête mais aussi au sien propre. Sur la ville physique bien connue se superpose une géographie psychique qui transcende souvent les données matérielles vérifiables.

C'est ainsi que Rebus peut à la fois connaître parfaitement Edimbourg et s'y égarer, perdre la netteté que confère la profondeur de champ pour retourner au flou artistique. Certains lieux, par leur nature, provoquent la désorientation. La vue de Rebus se brouille quand il visite les banlieues de Glasgow :

Govan, Cardonald, Pollok and Nitshill... Dalmarnock, Bridgeton, Dennistoun... Possilpark and Milton... there was an almost hypnotic sameness to a lot of the streets. Rebus let his eyes drift out of focus. (*Resurrection Men*, p.265)

La mise au point ne se fait pas, la photographie perd sa netteté. La perte des repères visuels va de pair avec la perte du rationnel et de la volonté individuelle : Rebus est comme écrasé par un pouvoir hypnotique qui lui ôte sa volonté propre. Il faut noter que la sensation d'égarement ne signifie pas une méconnaissance du territoire urbain : les toponymes indiquent au contraire que l'inspecteur connaît ces espaces. Mais la connaissance n'élimine pas le trouble. Les villes de banlieue filtrées par la conscience de l'inspecteur se juxtaposent jusqu'à perdre leur spécificité. Jean-Pierre Naugrette décèle chez l'auteur de *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* une confusion du même ordre :

La ville labyrinthique est bien chez Stevenson l'image d'un embarras fondamental, d'une angoisse face au monde, d'une hésitation, de la part du héros, à s'engager plus loin.³⁵⁴

Une confusion et une étrangeté *a posteriori* se recréent dans le paysage urbain : l'allemand appelle ce phénomène *Verfremdungseffekt*, le russe *ostranenie* et l'anglais *defamiliarization*. Tout comme les villes de banlieues, les friches industrielles et autres terrains vagues de Glasgow et d'Edimbourg se ressemblent toutes et n'offrent aucune prise. L'identité s'y perd et leur localisation est interchangeable :

³⁵⁴ Jean-Pierre NAUGRETTE. *Robert Louis Stevenson : L'Aventure et son double*. Paris : Presses de l'École Normale Supérieure, 1987, pp.173-174.

He knew a place like this in Edinburgh, a canal running through the west of the city, between parks and breweries and stretches of nothingness. (*Tooth & Nail* p.15)

Ce sont des « non-lieux », c'est-à-dire, selon la définition de Marc Augé, des lieux qui sont le contraire de lieux anthropologiques : ils ne sont ni « identitaires », ni « relationnels », ni « historiques ». Ils sont comme des vides au cœur de la modernité industrielle³⁵⁵. Les zones industrielles, les autoroutes et les centres commerciaux sont de tels non-lieux, des lieux de passage où personne n'habite et où chacun, le temps de son passage, devient momentanément anonyme. Le quartier financier d'Edimbourg est l'un de ces lieux. Personne ne s'y arrête, presque personne même ne s'y aventure :

This was Edinburgh's new financial district, a maze of concrete and glass with the arena-like International Convention Centre at its hub.

Everyone seemed to agree that until the arrival of these new buildings, the area had been a waste ground, and eyesore. But opinion was divided over just how user-unfriendly the maze now was. It was as if humans had been dropped from the planning equation, the buildings existing only to serve themselves. Nobody walked around the financial district for the pleasure of the architecture.

Nobody walked around the financial district at all. (*Set in Darkness*, pp.231-232)

Sur un terrain vague a brusquement poussé une jungle urbaine faite de nombres abscons et de volumes rébarbatifs. La répétition de « nobody » renforce l'effet de déshumanisation, accusant la science de priver la ville de son humanité. On en arrive à un paradoxe absurde : ce qui est censé être fait par et pour les hommes devient une monstruosité qui n'a pas besoin d'eux et ne leur laisse aucune place.

Le mot « maze » revient lui-même fréquemment dans les romans de Rankin. Ainsi, sous la Bibliothèque nationale d'Edimbourg, Rebus découvre un réseau de galeries d'une complexité effrayante : « a whole maze of cells and passageways, leading right under the city » (*Knots Crosses*, pp.218-219). Dans sa thèse sur la littérature contemporaine de Belfast, Catherine Conan distingue deux types de labyrinthes :

celui à parcours unique ou de type crétois et celui à bifurcations, celui dans lequel on ne peut pas se perdre et celui dans lequel on se perd nécessairement³⁵⁶.

³⁵⁵ Marc AUGÉ. *Op. cit.*, p.69.

³⁵⁶ Catherine CONAN. *Op. cit.*, p.147.

Le labyrinthe, constitué d'un couloir unique qui, après de nombreux détours, mène au centre, s'oppose au dédale, qui offre une multitude de parcours possibles, d'impasses et de fausses routes. Dans les romans de Rankin, le centre symbolique, s'il y en a un, est toujours hors d'atteinte, ou du moins démultiplié en fonction de la thématique de chaque roman. L'objectif du parcours urbain n'est jamais clairement défini ou atteint. Les bifurcations et les fausses pistes abondent. La meilleure traduction du mot « maze » dans le passage cité précédemment serait donc « dédale ».

Le labyrinthe et le dédale, dont les appellations sont souvent confondues, ont fréquemment une portée symbolique en littérature. Comme l'a montré Claude Lefebvre dans *Le labyrinthe, un paradigme du monde de l'interconnexion, applications à l'urbanisme, l'esthétique et l'épistémologie*³⁵⁷, le labyrinthe représente les conditions d'une mobilité de l'esprit humain qui s'adonne à la rêverie, mode de pensée rétif à la logique ordinaire. Chez Paul Auster par exemple, la correspondance entre errance du corps et errance de l'esprit est clairement affirmée :

New York was an inexhaustible space, a labyrinth of endless steps, and no matter how far he walked, no matter how well he came to know its neighbourhoods and streets, it always left him with the feeling of being lost. Lost, not only in the city, but within himself as well. Each time he took a walk, he felt as though he were leaving himself behind, and by giving himself up to the movement of the streets, by reducing himself to a seeing eye, he was able to escape the obligation to think, and this, more than anything else, brought him a measure of peace, a salutary emptiness within. [...] On his best walks, he was able to feel that he was nowhere. And this, finally, was all he ever asked of things: to be nowhere. (pp.8-9)

Si la dérive urbaine est parfois délibérée, comme souvent quand Rebus sort la nuit sans but pour pouvoir mieux réfléchir, dans d'autres cas elle peut constituer un obstacle sur le trajet des personnages. Toute la question est alors de savoir si le sujet pensant parvient à s'orienter dans le dédale de la connaissance, ou si, comme Thomas de Quincey à Londres, il se laisse confondre par l'énigme – le *rébus* – du sphinx :

And sometimes [...] I came suddenly upon such knotty problems of alleys, such enigmatical entries, and such sphinx's riddles of streets without thoroughfares, as must, I conceive, baffle the audacity of porters, and confound the intellects of hackney-coachmen. I could almost have

³⁵⁷ Claude LEFEBVRE. *Le labyrinthe, un paradigme du monde de l'interconnexion, applications à l'urbanisme, l'esthétique et l'épistémologie*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2001.

believed, at times, that I must be the first discoverer of some of these *terrae incognitae*, and doubted, whether they had yet been laid down in the modern charts of London.³⁵⁸

Chez Rankin, la réponse dépend en partie de la progression de l'intrigue. Dans le passage suivant, Siobhan s'égaré dans les terres inconnues des alentours d'Edimbourg :

She hadn't been to Blackhall before, and the maze of streets had defeated her, twice misleading her back onto the busy Queensferry Road. (*Set in Darkness*, p.92)

Comme dans « Le jardin aux sentiers qui bifurquent » de Jorge Luis Borges³⁵⁹, le dédale est la projection symbolique de choix qui s'offrent au protagoniste. Dans ce passage, Siobhan revient sur ses pas, symbolisant le manque de progrès de l'enquête policière. Elle se livre à une investigation sur le suicide de Christopher Mackie, un vagabond qui s'est révélé être millionnaire. A ce stade, l'enquête n'en est qu'à ses balbutiements, et Siobhan ne parvient pas mieux à percevoir les connexions entre les différents éléments qu'à trouver son chemin à Blackhall. Elle s'est rendue dans une entreprise immobilière sur George Street ; l'employée l'a renvoyée à Blackhall vers un nommé George Samuels, dont le prénom fait écho au nom de la rue pour accentuer l'effet de piétinement. A la grande surprise de Siobhan, l'homme devine qu'elle est venue pour lui parler de Mackie, mais, bientôt, c'est lui qui pose précisément la question qu'elle était venue poser : « 'I'm guessing you know where the money came from.' » (*Set in Darkness*, p.95). Ce à quoi elle répond, perplexe : « 'Haven't a clue, sir.' » Les hésitations aux coins de rue et les bifurcations sont donc symptomatiques des avancées, des errances et des coups d'arrêt de l'enquête ; tourner le coin de rue peut équivaloir à entamer un tournant dans l'enquête.

Souvent aussi, le terme de « maze » est employé pour désigner la ville de Glasgow, qui est moins familière qu'Edimbourg aux protagonistes et les laisse donc encore plus souvent perplexes :

³⁵⁸ Thomas De QUINCEY. *Op. Cit.*, pp.47-48.

³⁵⁹ Jorge Luis BORGES. *Fictions*. Paris: Gallimard, 1983. (Ibarra P. VERDEVOYE & Roger CALLOIS, trad.)

It had taken Rebus an hour to drive to Raintown, but another forty minutes to find Dumbarton Road. [...] Driving in Glasgow could be a nightmare for the uninitiated, a maze of one-way streets and ill-signposted intersections. (*Black and Blue*, p.67)

« Raintown » est le surnom que donne Rebus à Glasgow, s'inspirant d'un album du groupe pop écossais Deacon Blue. Il faut être « initié » pour trouver son chemin dans le labyrinthe de Glasgow. Le terme de *maze* s'oppose systématiquement au terme de *grid* : *grid* désigne un quadrillage systématique, *maze* une disposition erratique et d'apparence aléatoire. Si le plan de Glasgow est, dans la réalité objective, en grande partie organisé comme un réseau de lignes perpendiculaires, le manque de familiarité du protagoniste induit un ressenti de l'ordre du dédale. La topographie fictionnelle fonctionne là encore comme une projection des difficultés de l'enquête puisqu'elle offre une multitude de fausses pistes.

Le labyrinthe urbain est dangereux, voire franchement délétère. S'y perdre peut être fatal, comme en témoigne l'expérience douloureuse de l'inspecteur Derek Linford qui file un suspect dans *Set in Darkness*:

He'd no idea where they were, tried memorising the few street names on show. Another pub: three minutes and out again. A short cut down the lane. Linford waited till the suspect had turned left out of the lane before entering it himself, sprinting to the other end. [...] Dark passageways smelling faintly of urine. Graffiti: Provos, Hibs. More walkways, the man pausing now, knocking at the door. Linford sticking to the shadows. [...] When the blow came, it came silently and from behind. He was unconscious before he hit the ground. (*Set in Darkness*, pp.348-349)

On remarque qu'en toute logique, et contrairement à ce qui est habituellement d'usage dans les romans d'Ian Rankin, la forme indéfinie prime dans les déterminants de ce passage : « another pub », « a shortcut », « dark passageways », « more walkways ». Ils indiquent la désorientation, le défaut d'identification des espaces parcourus. Le terrain que parcourt Linford est une *terra incognita* intrinsèquement menaçante. D'où aussi l'absence de noms de rues. Comme si l'on découvrait *a contrario* que Rebus n'est jamais que la somme de tous les noms de rues qu'il perçoit et ressassent.

C'est bien une personne qui porte le coup qui assomme Linford ; cependant, la tournure de la phrase élude complètement l'actant au profit du coup même, de façon à ce

que l'agression paraisse désincarnée, comme si elle était commise par l'espace urbain lui-même. Si dans ce cas précis, Derek Lindford est finalement secouru, dans d'autres romans des collègues de Rebus perdent la vie. Son ami Jack Morton, tué à la fin de *The Hanging Garden*, est parmi les victimes les plus mémorables. La mort de Jim Margolies est l'élément déclencheur de l'enquête dans *Dead Souls*. Les tueurs psychotiques, les gangsters et leurs hommes de main meurent en encore plus grand nombre. C'est comme si le dédale abritait en son cœur un monstre mangeur d'hommes, un Minotaure moderne.

Dans ce paysage labyrinthique létal, le seul fil d'Ariane qui puisse guider les protagonistes est la trace formée par le sang versé des victimes dans une parodie macabre du conte du *Petit Poucet* :

Rebus looked hard at the pavement and noticed the trail of splashes. There were intervals between them. The blood had lost its colour but was still recognizable. [...] They began walking, eyes on the sporadic drips. (*Exit Music*, pp.35-36)

Parfois, le tueur lui-même laisse derrière lui les gouttes rouges qui le trahissent :

By the time he reached the pavement, Devlin had disappeared from view, but the splashes of bright blood were as clear a trail as Rebus could wish for. [...] Still the drops of blood showed the way. (*Falls*, pp.460-461)

Mais tous les occupants de l'espace urbain ne disposent pas de petits cailloux ou de miettes de pain pour retrouver leur chemin. Certains d'entre eux sont prisonniers du dédale et condamnés à être broyés. Il en va ainsi pour les habitants du lotissement de Knoxland, cité de banlieue imaginaire où échouent les immigrants économiques et autres réfugiés politiques étrangers dans *Fleshmarket Close*. La seule manière pour eux d'espérer s'échapper du labyrinthe urbain est d'en connaître chaque recoin et chaque méandre ; d'avoir, selon les termes de Ben Highmore, « the knack of reading the streets and interiors of the city »³⁶⁰, ce qui précisément est la qualité spécifique de l'enquêteur dans le roman « urban noir »³⁶¹. Mais cela est par définition impossible aux nouveaux arrivants :

³⁶⁰ Ben HIGHMORE. *Op. cit.*, p.93.

³⁶¹ *Idem.*

Asylum seekers, refugees. [...] Looking around, Rebus realised that the poor bastards must be left feeling like mice in a maze. The difference being that in laboratories, there were few predators, while out there in the real world, they were everywhere. They carried knives. They roamed at will. They ran the streets. And now they had killed.” (Fleshmarket Close, pp.5-6)

Pour le lecteur féru de littérature écossaise contemporaine, ce passage évoque irrésistiblement le dispositif de mort mis au point par le protagoniste de *The Wasp Factory*, de Iain Banks³⁶². « The Wasp Factory » désigne un labyrinthe couvrant plusieurs mètres carrés de grenier et dans lequel le jeune protagoniste de Banks fait entrer des guêpes qu’il a capturées. Selon le chemin qu’empruntent les guêpes, elles meurent de diverses manières, que ce soit écrasées sous un poids, dévorées par une araignée, sectionnées par une lame, bouillies vivantes, etc. Tous les choix sont mauvais et mènent à l’extermination. Les réfugiés de Rankin se débattent dans un labyrinthe de mort fort semblable à celui de Banks, à cette différence près que les constructeurs de Knoxland n’en ont pas prémédité les effets destructeurs.

Dans son article intitulé « Denise Mina, Ian Rankin, Paul Johnston and the Architectural Crime Novel »³⁶³, Peter Clandfield note que la lecture de Denise Mina, elle aussi écossaise et auteur de romans noirs, peut éclairer l’œuvre de Rankin et celle de leur confrère et compatriote Paul Johnston. A propos des cités ou *housing schemes*, on peut relever dans un roman de Denise Mina le mot suivant :

The train rumbled on to Steps, passing the Robroyston high flats, forty-storey paragons of architectural crime built on top of barren hills with nothing around them to give them human scale.³⁶⁴

Plus que des incitations au crime, plus que des lieux privilégiés du roman noir, les bâtiments sont, par synecdoque, des formes de crimes en eux-mêmes. Ils sont le symbole d’une déshumanisation, d’une déréalisation de l’espace urbain. Dans le roman noir

³⁶² Iain BANKS. *The Wasp Factory*. London : Abacus, 1990. Il faut noter que la publication de *The Wasp Factory* date de 1984 (elle est donc antérieure d’une vingtaine d’années à celle de *Fleshmarket Close*), et que Rankin ne fait mystère ni de sa lecture de l’œuvre de son confrère, ni du fait qu’ils se fréquentent à l’occasion.

³⁶³ Peter CLANDFIELD. “Denise Mina, Ian Rankin, Paul Johnston, and the Architectural Crime Novel”. *Clues: A Journal of Detection*. Winter 2008. pp. 79-91. 26:2.

³⁶⁴ Denise MINA. *The Field of Blood*. New York : Bantam, 2005, p.163.

écossais, la narration entreprend non seulement l'élucidation de l'assassinat initial, mais aussi celle du crime urbanistique. Peter Clandfield explique au sujet des trois écrivains dont il compare les textes :

The basic 'architectural crimes' they explore are structures, particularly public housing blocks, that purport to be homely, safe and healthy, but whose basic design flaws and subsequent neglect by authorities make them uncomfortably accommodating to criminal activities, from theft and intimidation to drug trafficking, domestic violence, and murder.³⁶⁵

Il y a une relation de causalité entre l'urbanisme raté et la violence sociale telle qu'elle est représentée dans les romans noirs écossais.

Il est tentant d'élargir l'image à la ville tout entière : dans l'Ecosse contemporaine, toute ville est crime, ou criminelle ; d'où l'abondante production de romans écossais catégorisés « urban *noir* ». Selon sa propre formule, Rankin dessine sur la carte d'Ecosse « a geography of violence »³⁶⁶. Une telle vision de la ville justifie la pressante nécessité du roman noir écossais, et éclaire en particulier sous un nouveau jour l'affirmation de Rankin selon laquelle le véritable mystère dans ses romans est la ville elle-même.³⁶⁷ La ville est le crime que la narration se met en devoir d'élucider.

³⁶⁵ Peter CLANDFIELD. *Op. cit.*, p. 81.

³⁶⁶ Ian RANKIN. *Beggars Banquet*. London : Orion Paperback, 2003, p.265.

³⁶⁷ Robert McCURUM. *Op. cit.*

2. Echos intergénériques

- **Ville et western hollywoodien**

D'une certaine manière, la ville est donc ce qui se définit en opposition avec l'ordre public. Cela fait du roman policier la chronique d'une zone de non-droit qui n'est pas sans rappeler les récits de la « frontière » américaine. Dans son ouvrage *The City in Literature*, Richard Lehan explique que la ville européenne a dû au cours de son histoire se définir par opposition avec ses origines médiévales, tandis que la ville américaine a dû se définir contre les espaces sauvages (« wilderness ») conquis par les colons³⁶⁸. Il semble que symboliquement, l'Ecosse soit à mi-chemin de l'Europe et de l'Amérique. Si le passé de la ville est un motif inépuisable chez Ian Rankin, l'écrivain emprunte aussi abondamment à l'imagerie du *western* et de la frontière.

Il est à peine besoin de rappeler que, dans l'histoire de l'expansion des Etats-Unis, le terme de « frontier » désigne une zone mouvante plutôt qu'une ligne de séparation, dont on doit l'invention à Frederick Jackson Turner, auteur d'un ouvrage intitulé *The Significance of the Frontier in American History*³⁶⁹. Il publia sa thèse trois ans après la clôture officielle de la frontière en 1890, lorsque les colons atteignirent l'Océan Pacifique. Sa théorie eut une influence capitale sur la construction de l'identité américaine, et se réverbéra sur l'ensemble de la culture occidentale. On peut lire à son sujet dans l'*Encyclopaedia Britannica* le paragraphe suivant :

Turner held that the American character was decisively shaped by conditions on the frontier, in particular the abundance of free land, the settling of which engendered such traits as self-reliance, individualism, inventiveness, restless energy, mobility, materialism, and optimism. Turner's 'frontier thesis' rose to become the dominant interpretation of American history for the next half-century and longer.³⁷⁰

³⁶⁸ Richard LEHAN. *Op. cit.*, p.167.

³⁶⁹ Frederick Jackson TURNER. *The Significance of the Frontier in American History*. London : Penguin, 2008.

³⁷⁰ John FARAGHER. "Frederick Jackson Turner, American historian". In *Encyclopaedia Britannica*. [consulté le 08 février 2009]. Disponible sur <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/610263/Frederick-Jackson-Turner#ref=ref76982>.

La diffusion de la thèse de Turner dans les universités et sa vulgarisation ont peu à peu créé un imaginaire collectif que l'on peut même appeler une mythologie de la frontière. Celle-ci a rapidement débordé du territoire américain pour venir s'infiltrer dans l'imaginaire européen.

Le paradigme de la « frontière » trouve notamment des applications inattendues dans la littérature écossaise contemporaine. Le paysage des grandes villes industrielles écossaises est certes bien différent de celui des vastes plaines américaines, mais les références à la mythologie de la « frontière » sont nombreuses chez Ian Rankin. Dans *Let It Bleed*, un anonyme prend Rebus à témoin dans un pub, lui expliquant qu'il s'intéresse à l'histoire américaine :

'I like it, ken. Just American, not any other kind. [...] I suppose it's because of the Westerns. I love Westerns. Hopalong Cassidy, John Wayne... I used to like Hopalong Cassidy.' (*Let It Bleed*, p.37)

Hopalong Cassidy est un cowboy de fiction et John Wayne un acteur de cinéma connu pour ses rôles dans les westerns. Chez Rankin, le récit de la frontière est fréquemment médiatisé par le septième art. La narration laisse même entrevoir au lecteur des bribes de westerns hollywoodiens : « The TV was showing *Rio Bravo*, John Wayne doing his John Wayne walk. » (*Let It Bleed*, p.251). Le prédicat pléonastique « doing his John Wayne walk » indique une réflexion métafictionnelle sur le jeu d'acteur, une distanciation qui permet d'apprécier les qualités de l'acteur mais non d'en être dupe. L'objet télévisuel constitue un cadre interne à la narration qui met en abyme le processus fictionnel. De la même manière, l'épisode de *Mortal Causes* où Cafferty s'échappe de prison pour accomplir une vengeance évoque dans l'esprit de Rebus le scénario du western *High Noon*, réalisé par Fred Zinnemann en 1952 (*Mortal Causes*, p.245). Par cette remarque, le narrateur crée des liens entre écriture et cinéma, et souligne le caractère fictif du personnage de Cafferty, et par suite celui de Rebus même.

Rankin donne au poste de police de Craigmillar à Edimbourg le surnom de « Fort Apache, the Bronx » (*Black & Blue*, p.6). Cette dénomination ne fournit pas seulement une association d'idées sur le thème de la violence dans l'histoire américaine, mais aussi une référence à un film précis. *Fort Apache, The Bronx*, réalisé par Daniel Petrie³⁷¹, raconte la vie quotidienne de deux officiers de la police new-yorkaise qui travaillent dans un commissariat surnommé « Fort Apache » parce que son personnel a l'impression de vivre dans un avant-poste en territoire ennemi. La description que donne Rankin de Craigmillar concorde avec ce motif :

It was Edinburgh's hardest posting; a stint of duty lasted two years max, no one could function longer than that. Craigmillar was about as tough an area as you could find in Scotland's capital city, and the station fully merited its nickname – Fort Apache, the Bronx. It lay up a cul-de-sac behind a row of shops, a low-built, dour-faced building with even dourer-faced tenements behind. Being up an alley meant a mob could cut it off from civilization with ease, and the place had been under siege numerous times. [...] Yes, Craigmillar was a choice posting (*Black & Blue*, p.6).

Cette référence cinématographique est l'indice d'un lien essentiel entre l'imaginaire de la « frontière » et celui du roman policier chez Ian Rankin. Le mot « tough » permet d'expliquer le lien entre western et roman policier. Ainsi, chez Rankin comme dans le western ou le polar *hard-boiled* américain, la ville façonne les hommes qui l'habitent par une sorte de réaction darwinienne : dans un environnement hostile où l'humanité est perpétuellement en guerre contre elle-même, seuls les plus durs peuvent survivre. « Yes, Craigmillar was a choice posting » est comme un commentaire en style indirect libre dont l'ironie révèle l'esprit cassant du personnage dont le point de vue filtre la narration.

On retrouve par ailleurs le terme de « siege » dans un passage similaire de *Laidlaw* qui a probablement inspiré Ian Rankin :

Harkness felt what he always felt going east beyond the Cross, the sense of siege. Small shops and cafés had wire netting on their windows. Some pubs presented blank walls to the street with small, netted windows about ten feet above the ground. Bleak tenements mouldered among razed patches. And on the streets he saw too many of the walking wounded.³⁷²

³⁷¹ Daniel PETRIE. *Fort Apache, The Bronx*. Los Angeles : Twentieth-Century Fox Corporation, 1981.

³⁷² William McILVANNEY. *Op. cit.*, p.93.

Le passage exprime à la fois la stérilité (« razed patches ») et l'enfermement (« wire netting », « blank walls », « small, netted windows ») ; la population présente tous les symptômes de la mutilation des temps de guerre.

Chacun des participants, les policiers et les voleurs, les *cowboys* et les Indiens, a une conscience exacerbée de son rôle dans la mascarade hollywoodienne. Quand Rebus opère une charge héroïque dans la banlieue de Plimuir, qu'il manque de se faire encercler par l'ennemi et qu'il est secouru *in extremis* par le bruit des sirènes de police, il ironise : « Think I'd come here without my cavalry ? » (*Mortal Causes*, p.189). A Aberdeen, l'inspecteur Alison Lumsden explique à Rebus que ses collègues et lui ont sous leur juridiction les vastes territoires et zones maritimes du nord :

'It's a real frontier out there, with frontier policing.' [...]
'You mean they police themselves?'
'It's a bit naughty, but effective. And if it saves me a six-hour round trip I won't say I'm sorry.'
(*Black & Blue*, pp.168-169)

Perdue au milieu de ces espaces sauvages et hostiles, Aberdeen fait figure de ville-champignon de la ruée vers l'or noir. De nouveaux gisements pétrolifères avaient en effet été découverts dans la Mer du Nord en 1969 :

Rebus recalled the early oil years, the sound of Lowlanders scurrying north looking for hard work at high wages: unemployed shipbuilders and steelworkers, school-leavers and students. It was Scotland's Eldorado. [...] There were jobs going spare, a mini-Dallas was being constructed from the husk of a fishing port. It was unbelievable, incredible. It was magic. People watching J. R. scheme his way through another episode found it easy to fantasize that the same scenario was being played out on the north-east coast. There was an American invasion
(*Black & Blue*, p.163).

C'est le rêve américain transféré en Ecosse ; les Américains eux-mêmes émigrent pour venir poursuivre leur rêve dans ces terres pleines de nouvelles promesses. L'imaginaire collectif fait à cette occasion appel non plus au cinéma mais à la télévision, se référant pour appréhender (ou peut-être même pour créer) cette nouvelle réalité à des feuilletons télévisés américains comme *Dallas*. Le feuilleton raconte la vie d'une riche famille texane qui vit du bétail et de l'industrie pétrolifère³⁷³. Le personnage central, John

³⁷³ David JACOBS. *Dallas*. Los Angeles: Lorimar Television, 1978-1991. 6 saisons, 131 épisodes.

Ross «J.R.» Ewing, est un redoutable homme d'affaires et un manipulateur sans scrupules. Le fantasme américain de l'argent et de la réussite sociale se voient ainsi relocalisés dans la Mer du Nord. D'une certaine manière, la référence télévisuelle n'est pas seulement une tentative d'explication d'un phénomène existant, mais plutôt le modèle de la création même de cette réalité. L'ouvrage de Régis Debray appuie une telle interprétation :

Chaque culture, en choisissant sa vérité, choisit sa réalité : cela qu'elle s'accorde à tenir pour visible et digne de représentation.³⁷⁴

Ce sont des clichés cinématographiques et télévisuels qui occasionnent la ruée vers l'or noir écossais et qui organisent sa représentation.

S'il est aisé de comparer les étendues sauvages de la Mer du Nord à une frontière de peuplement, il pourrait sembler plus étrange de parler de « frontière » pour décrire une ville puisque la frontière américaine était une zone sauvage en cours de colonisation, et justement pas, par définition, une zone urbaine. Pourtant, chez Ian Rankin la ville se pare de certains des sèmes de la frontière. Dans *Resurrection Men*, Rebus plaisante à propos d'un voyage qu'il projette à Glasgow : « 'Maybe I just fancy a trip to the wild west' » (*Resurrection Men*, p.121). Sacrifiant à une coutume locale, Irvine Welsh appelle même les habitants de Glasgow « Weedjies »³⁷⁵. La frontière est peut-être plus proche des lieux familiers du protagoniste qu'il ne l'avait semblé. Par moments, Edimbourg elle-même ressemble au Klondike de la ruée vers l'or, loin au nord de toute civilisation et figée dans un hiver glacé :

The sun was out, bathing the tired buildings in dazzling light. Edinburgh's architecture was best suited to winter, too sharp, cold light. You got the feeling of being a long way north of anywhere, some place reserved for only the hardest and most foolhardy. (*Let It Bleed*, p.69)

Le quartier de Pilmuir est lui aussi, d'une certaine manière, une nouvelle zone de peuplement en territoire hostile :

³⁷⁴ Régis DEBRAY. *Op. cit.*, p.267.

³⁷⁵ Irvine Welsh, *Trainspotting* [1993]. London : Vintage, 2004, p.191.

This was a frontier life, complete with marauding natives who wanted the intruders gone, border skirmishes, and wilderness experiences aplenty. [...] Rebus wished the settlers well. (*Mortal Causes*, p.250)

Il n'est donc nullement besoin de voyager jusqu'en Amérique, ou même jusqu'à Aberdeen ou Glasgow, pour se trouver dans une zone de non-droit. La frontière est progressivement rapprochée de la zone d'où rayonnent les déplacements du protagoniste, c'est-à-dire la ville d'Edimbourg. La frontière est intériorisée et abstraite ; de spatiale, elle se fait sociale et éthique. Tel est le sens du poème écossais que Rankin choisit de mettre en exergue d'*Exit Music*, le dernier roman de la série :

The frontier is never
somewhere else. And no stockades
can keep the midnight out.
Norman McCaig, 'Hotel Room, 12th Floor'

Chez Rankin, le thème de la frontière cristallise à la fois un questionnement éthique et une réflexion sur la culture de masse. Cet état de fait est particulièrement sensible dans certains dialogues qui imitent le langage concis et l'éthique virile du western hollywoodien. En témoigne l'échange verbal suivant, que l'on pourrait croire extraits d'un film de Sergio Leone :

'So you went to Sullom Voe today and didn't bother to tell me. So why has my patch suddenly become your patch? How would you like it if I started creeping around in Edinburgh behind you back?'
'Am I a prisoner here? I thought I was one of the good guys.'
'It's not your town.' (*Black & Blue*, p.231)

Gill Plain s'est penché sur la question des « duels », physiques ou verbaux, chez Rankin. Elle relève un grand nombre de confrontations de ce type dans *Black & Blue* :

These skirmishes between sheriffs and gunfighters, between the law and the outlaw (or even, in the case of Rebus on Ancram, the law and the law), are the dramatic linchpins of *Black and Blue*. Rebus, the lone gunfighter, rides in to confront the outlaws and clean up the town. In Glasgow he tackles the wily old gangster Joe Toal, running the city from his council house (p.99) [...]. In Aberdeen is corrupt sheriff Ludovic 'Ludo' Lumsden, and his mission is to establish who really runs the town (p.231). In between the detective's encounters with outlaws, the novel is peppered with the classical stand-offs of competitive masculinity. Rebus versus Ancram, versus Cafferty, versus Breen, versus Weir, versus Grogan -- whether the violence is verbal or physical, the point is to assert authority, or to restore a sense of control, through out-punching, out-talking or out-staring those males who threaten him.³⁷⁶

³⁷⁶ Gill PLAIN. *Op. cit.*, p.40.

Ian Rankin accentue ces clichés parfois jusqu'à la caricature. Dans l'extrait suivant, la référence à une chanson dans une situation supposée sérieuse confère une distanciation ironique à l'énoncé :

'It's like the Sparks song said: this town ain't big enough for the both of us. I see you here again after tonight, you're dead meat. Understood?' (*Resurrection Men*, p.304)

La référence est d'autant plus artificielle que la chanson en question ne date que des années 1970 ; la réplique du personnage est donc une reprise consciente d'elle-même. Selon l'analyse de Jean Baudrillard, cette référentialité exacerbée est caractéristique de l'époque contemporaine, et se manifeste particulièrement dans les œuvres cinématographiques :

Hypotypose et spécularité. Le cinéma se plagie, se recopie, refait ses classiques, rétroactive ses mythes originels, refait le muet plus parfait que le muet d'origine, etc. : tout cela est logique, *le cinéma est fasciné par lui-même comme objet perdu*³⁷⁷.

Cette frénésie reproductive du cinéma révèle que les mythes essentiels du cinéma sont en perdition, parce que le sens « plein » est peu à peu rongé par le vide des simulacres. Le cinéma essaye de suspendre sa propre agonie en copiant ses classiques à l'infini.

Dans cette perspective, il est intéressant d'étudier la place du bar The Crazy Hose dans *Mortal Causes*. C'est un établissement fictif dans l'arrière-boutique duquel des jeunes gens de la banlieue de Pilmuir, qualifiés de « desperadoes » (*Let It Bleed*, p.45), se livrent à un trafic d'armes. Le Crazy Hose diffuse des westerns, propose des concerts de *country* et des machines à sous et habille tout son personnel en *cowboys*. La narration offre une description circonstanciée de l'endroit qui s'étend sur près de deux pages et accumule les objets de consommation d'inspiration hollywoodienne :

There was a life-size cigar-store Indian, a lot of native head-dresses and jackets and the like, and what Rebus hoped was a replica of a Gatling-gun. Old westerns played silently on a bank of TV screens set into one wall, and there was a bucking bronco machine against another wall. (*Mortal Causes*, p.231)

³⁷⁷ Jean BAUDRILLARD. *Op. cit.*, p.75.

Cette imagerie surabondante du *western* coïncide dans la narration avec des agissements tels que chantage, extorsions, incendies volontaires et exécutions sommaires accomplis en ce même lieu, comme si la fiction de l'ouest américain influait sur le comportement des personnages de Rankin. Quand la fiction cinématographique détermine les actes de personnages eux-mêmes fictifs, on entre dans le domaine de l'hyperréel. Rankin désigne le *Crazy Hose* comme un simulacre, métaphorisé par la référence à la mode de l'an passé, particulièrement quand il le représente vidé de son personnel et de ses clients :

Stripped of music and flashing lights and drink and dancers, the Crazy Hose had as much life as a warehouse full of last year's fashion. (*Mortal Causes*, p.260)

Occasionnellement, l'objet télévisuel se fait le vecteur de conflits plus récents et plus proches du monde écossais contemporain que la conquête de l'Ouest. Dans une description d'un quartier de Glasgow toute semblable à celle de Craigmillar ou bien de The Cross sous la plume de McIlvanney, Rankin introduit un nouvel élément :

The housing scheme, when they reached it, was much like any scheme its size in Edinburgh: grey pebbledash, barren play areas, tarmac and a smattering of fortified shops. Kid on bikes stopping to watch the car, eyes as keen as sentries'; brisk baby buggies, shapeless mothers with dyed blonde hair. [...] A city within a city, uniform and enervating, energy sapped, nothing left but obstinacy: the words NO SURRENDER on a gable-end, a message from Ulster just as relevant here. (*Black & Blue*, pp.89-90)

En la circonstance, les sentinelles ne sont plus des guetteurs indiens, mais plutôt des représentants du conflit d'Irlande du Nord aux avant-postes d'une guerre sans merci, conflit abondamment relayé, et sans doute attisé, par les journaux télévisés britanniques.

C'est ainsi que tous les hold-up, détournements d'avion, etc., sont désormais en quelque sorte des hold-up de simulation, dans le sens où ils sont d'avance inscrits dans le déchiffrement et l'orchestration rituels des media, anticipés dans leur mise en scène et leurs conséquences possibles. Bref, où ils fonctionnent comme un ensemble de signes voués à leur seule récurrence de signes, et non plus du tout à leur fin « réelle ».³⁷⁸

³⁷⁸ *Ibid.*, p.38.

- **L'espace de la science-fiction**

Ce brouillage entre réalité et image médiatisée trouve une expression encore plus accentuée dans la figure de l'androïde, abondamment utilisée dans les films de science-fiction :

Toute une génération de films se lève, qui seront à ceux qu'on a connus ce que l'androïde est à l'homme : artefacts merveilleux, sans défaillance, simulacres géniaux à qui il ne manque que l'imaginaire, et cette hallucination propre qui fait le cinéma.³⁷⁹

Le film *Blade Runner*³⁸⁰, célèbre dystopie cinématographique représentant Los Angeles en 2019 sur une terre où a été anéantie la quasi-totalité de la faune et de la flore, pose justement la question de la limite entre l'humain et l'androïde, et de la part de l'imaginaire dans la définition de l'humanité. Or, Ian Rankin fait à plusieurs reprises référence à cette œuvre cinématographique pour évoquer les paysages industriels des alentours d'Edimbourg. Ainsi dans cette description de la ville de Grangemouth, à l'est d'Edimbourg :

As they approached, Rebus's first impression was that they'd wandered on to the set of *Blade Runner*. A vast petrochemical complex dominated the skyline, throwing up jagged chimneys and weird configurations of pipes. The complex looked like some encroaching alien life-form, about to throw its many mechanical arms around the town and squeeze the life out of it. (*Dead Souls*, p. 380)

Le paysage de l'ultramodernité paraît moins réel que le décor du film : la scène glisse dans le simulacre. La ville de *Blade Runner*, toute en gratte-ciels et quasiment privée de la lumière du jour, est éclairée à la lumière des néons publicitaires, toujours pluvieuse et embouteillée. Le tout premier plan du film, notamment, offre un vaste panorama vu depuis un véhicule volant ; surplombant un tissu urbain dense et sombre, d'énormes cheminées crachent des flammes par intermittence. La deuxième image du film est un œil vu en gros plan et dans lequel se reflète ce paysage d'apocalypse, comme pour insister avec Jean Baudrillard sur la précession du regard sur le réel dans la surmodernité. Le

³⁷⁹ *Ibid.*, p.72.

³⁸⁰ Ridley SCOTT. *Blade Runner*. Los Angeles : Warner Bros, 1982.

premier plan dans lequel figure Harrison Ford confirme l'importance des médias et du visuel puisqu'il représente le protagoniste lisant un journal devant une vitrine de magasin où s'alignent des écrans de télévision qui diffusent tous la même image. La démultiplication de l'image animée donne ainsi d'emblée une idée du vertige de l'hypperréalité.

En exacerbant les caractéristiques de la surmodernité urbaine, la science-fiction agit comme une satire de la société ; c'est pourquoi sans doute Ian Rankin fait à nouveau référence au même film dans *Resurrection Men* (*Ressurrection Men*, p.445). Il y a d'ailleurs une similarité entre les intrigues policières de *Blade Runner* et de la série des *Inspector Rebus* : dans les deux cas, un personnage de policier solitaire traque des êtres que la société lui a désignés comme dangereux et marginaux, mais la moralité de cette traque est remise en question avant la fin. Rebus poursuit des criminels mais pressent qu'il a plus en commun avec eux que ne le dictent les codes de la société ; de même, Deckard, le protagoniste de *Blade Runner*, pourchasse des androïdes d'une ressemblance parfaite avec l'humain, appelés « répliquants », afin de les exécuter.

Les « répliquants » fonctionnent comme des « négatifs » photographiques des humains : ils servent à définir en creux ce que signifie être humain. Le test destiné à démasquer un « répliquant » consiste à dépister un défaut de réaction émotionnelle. Mais le film plonge peu à peu dans une spirale de simulation où l'humain et sa copie se brouillent, car les « répliquants » semblent éprouver plus d'émotions que les humains. Plus encore, un tout petit détail à la fin du film laisse entendre que l'inspecteur Deckard, que l'on croyait humain, est lui-même un « répliquant » et l'ignorait. La quête de l'inspecteur Deckard est finalement toute métaphysique, d'où sans doute la similitude de son nom avec celui de Descartes ; l'un des « répliquants » du film justifie d'ailleurs son droit à l'existence en citant l'axiome « Je pense donc je suis ». Comme chez Baudrillard, le réel se perd, le modèle prend le dessus et ne renvoie plus à aucun contenu extérieur à lui-même ; il devient plus

réel que le réel, plus humain que l'humain. C'est là, selon Baudrillard, le véritable danger de la ville-simulacre dévoratrice de réel qu'est Disneyland³⁸¹. Comme en écho, Rebus, désorienté par les mensonges de collègues véreux, s'interroge : « Hard to say what was real any more. » (Rankin, *Resurrection Men* p.410).

Le roman écossais relaye cette inquiétude sur la place de la ville dans le temps et l'espace. Chez Alasdair Gray, la réalité présente de la ville, dont pourtant le protagoniste a une expérience directe et récente, est remise en question. Arrivé dans le monde souterrain de l'Institut, Lanark cherche un moyen de remonter à la surface. Sur un écran qui montre des vues du monde extérieur, il aperçoit une ville qu'il reconnaît. A sa grande surprise, son médecin lui apprend qu'il ne la retrouvera jamais :

'But a minute ago I saw a habitable city out there!
'And have you never hear of how fast and far light travels? [...] You have seen a city and think it in the future, a place to reach by travelling an hour or a day or a year, but existence is helical and that city could be centuries ahead. And what if it lies in the past?³⁸² (Gray, *Lanark*, p.60)

Le texte de Rankin lui aussi témoigne d'une désorientation temporelle, et s'appuie sur les schémas de la science-fiction pour le manifester. Certains passages évoquent un rapprochement troublant de ces polarités. Ainsi, les installations massives de l'industrie pétrolière dans le nord de l'Écosse constituent une hyperbole de la ville qui s'étend jusque dans les territoires les plus sauvages de la mer du Nord. Dans *Black & Blue*, Rebus visite le terminal pétrolier de Sullom Voe, sur une île des Shetlands. Le contraste entre l'énorme complexe industriel et les étendues d'eau primitives qui l'entourent est frappant :

Sullom Voe was huge. It had taken seven years to build, breaking all sorts of records in the process (and Walt knew every one of them), and Rebus had to admit that it was an impressive monster. [...] It was like a sci-fi city transported to prehistory. (*Black and Blue* p.214)

Ce décor est tiraillé entre un imaginaire post-historique et la présence paradoxale de la préhistoire dans le même lieu. Il crée, par la juxtaposition brutale de deux périodes opposées sur l'échelle du temps, un effet de *defamiliarization* qui donne une nouvelle dimension au paysage. Cette tension entre passé et avenir est une caractéristique

³⁸¹ Jean BAUDRILLARD. *Op. Cit.*, pp.24-28.

³⁸² Alasdair GRAY. *Lanark, A Life in Four Books* [1981]. Edinburgh : Canongate, 2002, p.60.

générique de la science-fiction. *Mad Max*, le film de George Miller, en est un exemple célèbre puisqu'il représente un monde post-apocalyptique en pleine régression où des populations livrées à elles-mêmes dans le désert se font la guerre avec des armes de fortune pour obtenir le contrôle d'une station de pompage de pétrole³⁸³.

Cependant, Frederick Jameson, théoricien du genre, soutient que la dynamique essentielle de la science-fiction réside plus encore dans l'espace que dans le temps, et que, dans ces récits du destin de peuples étranges et de planètes lointaines,

the collective adventure accordingly becomes less that of a character (individual or collective) than that of a planet, a climate, a weather and a system of landscapes - in short, a map. We need to explore the proposition that the distinctiveness of *SF* as a genre has less to do with time (history, past, future) than with space.³⁸⁴

Le motif de la carte n'est donc pas incompatible avec le récit d'anticipation. Le passage sur le complexe industriel de Sullom Voe utilise les sèmes de la science-fiction pour créer une dialectique de l'espace humain et de l'espace sauvage, tout comme faisait déjà le paradigme de la « Frontière ».

Le genre romanesque policier est donc assez flexible pour pouvoir importer d'autres codes génériques. Ou peut-être est-ce la science-fiction qui fait jouer certains des codes du roman noir. Frederick Jameson note que dans les romans de science-fiction d'A. E. Van Vogt, se retrouvent des thématiques typiques du polar américain des années 1950 :

As far as space is concerned, however, it is at once clear that Van Vogt's stories and novels all have something of that very special sense of place which also characterizes his contemporaries in the detective-story tradition (Chandler above all) and in *film noir*: a certain kind of run-down urban space, impersonal yet threatening alike³⁸⁵.

Ce type d'espace se retrouve fréquemment chez Ian Rankin, notamment dans les passages de description des périphéries urbaines. Dès les toutes premières pages de *Fleshmarket Close* par exemple, il offre du lotissement de Knoxland une description qui confine à la dystopie :

³⁸³ George MILLER. *Mad Max*. Los Angeles : Warner Bros, 1979.

³⁸⁴ Frederic JAMESON. *As Far As Thought Can Reach*. In *Archaeologies of the Future : The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. vol. 2. London, New York: Verso, 2005, p.313.

³⁸⁵ *Ibid.*, p.317.

Knoxland had been built in the 1960s, apparently from papier mâché and balsa wood. Walls so thin you could hear the neighbours cutting their toenails and smell their dinner on the stove. Patches of damp bloomed on its grey concrete walls. Graffiti had turned the place into 'Hard Knox'. Other embellishments warned the 'Pakis' to 'Get Out', while a scroll that was probably only an hour or so old bore the legend 'One Less'. (*Fleshmarket Close*, pp.3)

Cette description quasi post-apocalyptique repose sur un imaginaire de la rognure et du déchet corporel qui répond à la dégradation des bâtiments. Cette perception est très physique, infra-consciente, en tout cas différente d'une saisie plus distanciée, comme celle qu'autoriserait la vision. La promiscuité et le délabrement sont les maîtres mots de ce passage, et l'hyperbole ouvre la porte à la science-fiction.

Cet extrait peut apparaître comme un écho atténué des représentations urbaines plus ouvertement dystopiques des mondes fantastiques de *Lanark* : à Unthank, la détresse sociale et le dédain des autorités sont manifestées par des maladies étranges qui frappent les habitants et par leur disparition pure et simple au milieu de la nuit. La dégradation de l'habitat urbain et la promiscuité croissante se traduisent par le fait qu'une proportion importante de la population ne vit plus du tout dans des bâtiments mais seulement dans des automobiles achetées à crédit.

Alasdair Gray reprend et amplifie sur le modèle de l'hyperbole les thématiques définies ci-dessus comme afférentes au roman noir. La violence exercée par l'homme contre ses semblables, thématique originelle de tout roman policier, se trouve exacerbée dans le monde de l'Institut où règne un cannibalisme systématique : sous prétexte de soigner les malades d'Unthank, le système catalyse leur agonie pour pouvoir ensuite transformer leur corps en nourriture et en électricité.

Les *housing schemes* chez Rankin paraissent presque aussi dangereux que les couloirs de l'Institut :

Niddrie, Craigmillar, Wester Hailes, Muirhouse, Pilton, Granton... They all seemed to him like some horrible experiment in social engineering: scientists in white coats sticking families down in this maze or that, seeing what would happen, how strong they'd have to become to cope, whether or not they'd find the exit... (*Black and Blue* p.106)

L'image évoque là encore « the Wasp Factory », le labyrinthe de mort inventé par le protagoniste d'Iain Banks³⁸⁶, ainsi que les expériences nazies de la Deuxième Guerre mondiale. Tout comme le protagoniste de *Lanark* à l'Institut et les personnages secondaires de *The Wasp Factory* sur leur île de cauchemar, Rebus prend le risque d'être lui-même dévoré par la mécanique urbaine :

Rebus had had dealings in Pilmuir before. He'd seen a good policeman go wrong there. He'd tasted darkness there. (*Mortal Causes*, p.26)

Il serait vain de vouloir déterminer si c'est la science-fiction qui emprunte au roman noir ou le roman noir qui emprunte à la science-fiction: tous deux naviguent dans une constellation de sèmes communs et de références mutuelles.

La science-fiction est l'expression délirante du malaise urbain sur lequel se construit le roman noir, dans la mesure où l'on définit le délire comme un système de pensée clos imperméable aux signes du réel. En effet, comme le remarque Backsi Botond à propos des zones industrielles en friche décrites dans les romans français contemporains, l'ultra-modernité a une affinité fondamentale avec le délire :

[...] ces usines délaissées du circuit de la production commencent à entrer dans le champ de rêve. L'observation *in situ* de ces paysages se transforme subrepticement en délire. Plus précisément, c'est l'observateur qui se constitue en délirant qui est en opposition avec la réalité, car il ne peut imaginer une disfonctionnalité de telles proportions, qui provoque en lui une sorte de terreur.³⁸⁷

Le domaine de prédilection de la science-fiction est le monde des machines et de l'industrie. La question des proportions est l'une des clés de la spatialisation des infrastructures modernes. En effet, la science-fiction fonctionne comme « une projection démesurée, mais non qualitativement différente, du monde réel de la production »³⁸⁸. Or Rankin insiste sur les proportions formidables d'un objet industriel quand il décrit la

³⁸⁶ Iain BANKS. *The Wasp Factory*. London : Abacus, 1990.

³⁸⁷ Backsi BOTOND. « Des espaces intermédiaires : Politique des paysages urbains dans le récit contemporain », in « Des espaces intermédiaires : Politique des paysages urbains dans le récit contemporain ». In MAAR, Judith, SANDU, Traian (eds.). *Paysages en dialogue : Espaces et temporalités entre centres et périphéries européens*. In *Cahiers de la Nouvelle Europe : Collection du Centre Interuniversitaire d'Etudes Hongroises et Finlandaises*, n° 15. Paris : L'Harmattan, 2012. pp.165-175. p.170.

³⁸⁸ Jean BAUDRILLARD. *Op. cit.*, p.178.

plate-forme pétrolière fictive de Bannock, au nom antiphrastique puisque « a bannock » désigne un petit biscuit plat dans le dialecte écossais :

Then there was the platform itself, sometimes three hundred meters high, a jacket weighing forty thousand tonnes, covered in eight hundred tonnes of paint, and with additional weight of modules and equipment totalling thirty thousand tonnes. The figures were staggering. Rebus tried to take them in, but gave up after a while and decided just to be awestruck. (*Black and Blue* p.242)

Il existe une disjonction entre les proportions des infrastructures de l'industrie lourde et l'étendue de l'appréhension et de l'expérience humaine. Si cette description n'emprunte pas à proprement parler aux codes de la science-fiction, l'accumulation de données chiffrées fait un premier pas vers sa démesure. Dans les pages qui suivent, les comparaisons qui s'imposent font un pas de plus vers la science-fiction puisqu'elles empruntent au domaine de la conquête spatiale :

Next to the flare was a tower, like a cross between an industrial chimney and a space rocket. It was painted with red and white stripes, like the flare. It was probably the drilling tower. Rebus made out the words T-Bird Oil on the jacket below it, along with the block number – 211/7. (*Black and Blue* p.245)

La comparaison avec une fusée et le numéro du bloc, mais aussi le nom de la compagnie pétrolière, qui semble à la fois rébarbatif par ses majuscules et évocateur d'un essor à cause du mot « bird », évoquent des aventures intersidérales. Cette impression se confirme d'ailleurs lorsque Rebus entre à la suite de son guide dans la salle de contrôle :

'Nearly everything these days is computerised: logic circuits, computer monitoring... You should ask for a look round. It's like the NASA or something' (*Black and Blue* p.248)

Chez McIlvanney, ce sont les quartiers mal-famés vers lesquels il se dirige qui inspirent au protagoniste la réflexion suivante : « 'Who needs rockets to go to the moon? [...] We can go there by motor.' »³⁸⁹

Dans ses romans de science-fiction, Iain M. Banks choisit de littéraliser la référence aux navettes spatiales. Ses intrigues s'expriment véritablement en termes d'espace, c'est-à-dire d'espace intersidéral, mais aussi en termes d'agencement d'éléments dans un

³⁸⁹ William McILVANNEY. *Op. Cit.*, p.126.

référentiel en trois dimensions. *Matter*³⁹⁰ offre sur la question un échantillon extrêmement riche. En effet, le roman relate la destruction de Sursamen, une planète artificielle complexe créée puis désertée par des êtres supérieurs. La planète comporte quinze niveaux ou étages partant du centre, et où vivent diverses espèces ; l'intrigue se concentre particulièrement sur les humanoïdes du neuvième niveau, qui vivent en plein Moyen-Âge, se font la guerre et sont manipulés de loin par les « Involucrae », des êtres disposant d'un stade de technologie avancé. Il est tentant de considérer l'ensemble du roman comme une allégorie des réalisations urbanistiques trop ambitieuses, où la planète représenterait un immeuble ou un lotissement où sont logés des habitants disparates. Les créateurs de Sursamen prônent une politique de non-interventionnisme, jusqu'à la laisser s'autodétruire à la fin du roman.

De la même manière, le lotissement de Greenfield Estate dans *Dead Souls* est déserté par ses concepteurs :

No council planner had ever lived here. No director of housing or community architect. All the council had done was move in problem tenants and tell everyone central heating was on its way. (*Dead Souls*, pp.22-23)

La violence et le désespoir grondent dans ces lieux : Greenfield est le théâtre d'un lynchage sommaire, tandis que dans *Fleshmarket Close* la police enquête à Knoxland sur le meurtre d'un homme et l'exploitation des immigrants. Les périls que courent les planètes des romans de science-fiction sont des métonymies de malaises ressentis dans des cellules sociales de diverses échelles. C'est peut-être la raison pour laquelle, dans *The Hanging Garden*, un officier de police affirme ne jamais se lasser de la science-fiction :

He closed the book as Rebus approached, but kept a finger in his page.
'Science fiction', he explained. 'Always thought I'd grow out of it.'
'There are a lot of things we don't grow out of, son. What's it about?'
'The usual: threats to the stability of the time continuum, parallel universes.' Redpath looked up.
'What do you think of parallel universes, sir?' (*Hanging Garden*, p.19)

Rien n'empêche d'imaginer que Redpath lit un volume d'Iain M. Banks. C'est d'ailleurs l'interprétation que Maurice Phillips a faite de cette scène dans son adaptation

³⁹⁰ Iain M BANKS. *Matter*. London : Orbit, 2009.

de *The Hanging Garden* pour la télévision³⁹¹ : il a mis dans les mains du figurant un volume d'Iain M. Banks intitulé *Excession*, publié chez Orbit³⁹².

Dans *Matter*, le malaise qui couve sous les lieux de la modernité trouve une figuration dans la présence, au cœur de Sursamen, d'un démon de l'ancien monde. Tout comme le fait John Rebus avec les criminels, les protagonistes traquent ce démon pour tenter de sauver les habitants. Mais ils échouent, et le démon finit par causer l'implosion de la planète. Or d'après Jean Baudrillard, le motif de l'implosion peut rendre compte de l'évolution de l'ensemble de notre société :

Une toute autre violence nous apparaît aujourd'hui, que nous ne savons plus analyser, parce qu'elle échappe au schéma traditionnel de la violence explosive : violence implosive qui résulte non plus de l'extension d'un système, mais de sa saturation et de sa rétractation, comme il en est dans les systèmes physiques stellaires. Violence consécutive à une densification démesurée du social, à l'état d'un système surrégulé, d'un réseau (de savoir, d'information, de pouvoir) suremcombré et d'un contrôle hypertrophique investissant tous les frayages interstitiels.³⁹³

La théorie de Baudrillard sur le simulacre est tout à fait fonctionnelle dans l'analyse du roman de M. Banks. L'implosion est la manifestation spatiale de l'involution, c'est-à-dire de repliement vers l'intérieur et de dégénérescence. Baudrillard soutient que l'implosion contemporaine du système de valeurs est concomitante avec une inflation artificielle du concept de culture, qui fait l'objet d'une tentative tardive de sacralisation qui le vide de son contenu. En transférant les modèles urbains contemporains dans d'autres référentiels, la science-fiction peut faire pleinement jouer leurs thématiques et leur symbolisme.

³⁹¹ Maurice PHILLIPS. *The Hanging Garden*. London : Clerkenwell Films, 2000.

³⁹² Iain M. Banks. *Excession*. London: Orbit, 1996.

³⁹³ Jean BAUDRILLARD. *Op. cit.*, p.72.

- **Interfaces et zones liminaires**

L'interface générique entre roman noir et science-fiction trouve une métonymie à travers nombre de lieux qui, dans les romans écossais contemporains, fonctionnent comme des interfaces entre deux mondes. Ainsi, les divers mondes de *Lanark* communiquent par des « portes » étranges : le protagoniste plonge dans une bouche gigantesque apparue au milieu d'un cimetière pour aller d'Unthank à l'Institut, et retourne à Unthank par une zone désertique où le temps et l'espace sont disjoints . On accède à cette « zone intercalendaire » par une porte en métal marquée « EMERGENCY EXIT 3124 / NO ADMITTANCE »³⁹⁴, et le temps et l'espace y sont imprévisibles :

The light in this zone travels at different speeds, so all sizes and distances are deceptive. Even the gravity varies. [...] A month is as meaningless there as a minute or a century.³⁹⁵

Les distorsions spatio-temporelles traditionnelles à la science-fiction sont ici mises en exergue, et la question de la gravité évoque les voyages intersidéraux. De fait, Lanark et sa compagne Rima s'aperçoivent rapidement que les relations spatiales sont totalement paradoxales sur la route qu'ils parcourent: marchant main dans la main de part et d'autre de la ligne jaune, l'un a l'impression de monter et l'autre de descendre.³⁹⁶ C'est souvent à des ascenseurs qu'Iain M. Banks, pour sa part, attribue le rôle d'interface entre les mondes.

Frederick Jameson soutient que ces « portes » paradoxales qui ouvrent sur d'autres mondes, nombreuses dans les ouvrages de science-fiction, ont quelque chose en commun avec des outils syntaxiques :

were we to accept at face value the verb 'connect', we might be tempted to describe all this in terms of some unusual syntactical relationship: a spatial syntax, in which two distinct spatial substantives are articulated by means of that spatial verb which is the door.³⁹⁷

³⁹⁴ Alasdair GRAY. *Lanark, A Life in Four Books* [1981]. Edinburgh : Canongate, 2002, p.378.

³⁹⁵ *Ibid.*, pp.373-374.

³⁹⁶ *Ibid.*, p.377.

³⁹⁷ Frederic JAMESON. *Op. cit.*, p.320.

La science-fiction crée une syntaxe symbolique qui permet d'exprimer le vertige que nous inspire la société ultramoderne.

Chez Rankin aussi, un lieu de passage correspond souvent à un seuil entre deux réalités sociales, peut-être à une conjonction de coordination qui unit deux modes de perception, voire entre deux périodes de temps différentes. On peut relever un certain nombre d'espaces urbains fonctionnant comme des seuils ; ce sont notamment des interfaces de transport telles que des routes, des gares, des ports et des ponts. L'un des ponts les plus fréquemment mentionnés est le Forth Road Bridge, qui enjambe l'estuaire de la Forth, et le long duquel court un pont de chemin de fer monumental, le Forth Rail Bridge. Ces deux ponts, visibles de très loin, sont un trait particulièrement frappant du paysage urbain de la capitale. Rankin désigne ces ponts comme une interface entre deux mondes :

That evening, he drove north out of Edinburgh, paid his toll at the Forth Road Bridge, and crossed into Fife. The place liked to call itself 'the Kingdom' and there were those who would agree that it was another country, a place with its own linguistic and cultural currency. (*Dead Souls*, p.35)

La capitale est limitée, au moins au nord, par une terre pour ainsi dire étrangère. Le pont est un seuil qui donne accès à l'altérité culturelle. Pour preuve, Ellen Dempsey, un personnage de *Resurrection Men*, choisit d'habiter dans une maison de North Queensferry, juste de l'autre côté du pont, afin d'échapper à son passé de prostituée et aux anciens clients toujours susceptibles de la reconnaître en ville, que ce soit à Dundee, d'où elle vient, ou à Edimbourg, où elle travaille dans une compagnie de taxis. Depuis sa maison, elle a une vue spectaculaire sur l'estuaire et les deux ponts, mais elle est presque aussi recluse que si elle avait refait sa vie à l'étranger.

Rebus emprunte ce même pont dans *Black & Blue* sur la route d'Aberdeen, ville qui lui est pratiquement inconnue et qui ne relève pas de sa juridiction (*Black and Blue*, p.158). Par capillarité, toute la région de Fife devient une zone de passage entre la capitale et les lointaines terres du Nord :

As he passed the Forth Road Bridge, he thought about the symbol Fife had decided upon for its 'Welcome to Fife' signs: the Forth Rail Bridge. Not an identity so much as an admission of failure, recognition that Fife was for many people a conduit or a mere adjunct to Edinburgh. (*Dead Souls*, p.39)

Cette région, qui devrait avoir une identité et une vie propres, s'efface derrière l'écoulement de la circulation routière et ferroviaire. L'espace perd sa stabilité pour se transformer en un écoulement continu de citadins modernes habitant d'un côté du pont et travaillant de l'autre. L'outil syntaxique de coordination réduit les propositions qu'il était censé unir en un morphème unique : le verbe « connecter ».

Mais dans la scène d'ouverture de *Let It Bleed*, un accident consécutif à une course-poursuite automobile interrompt la circulation sur le pont, qui cesse alors de fonctionner comme une porte pour devenir un mur. Avant même l'accident, le pont apparaît plus comme une frontière que comme un trait d'union puisque l'objectif avoué de Lauderdale, supérieur hiérarchique de Rebus qui conduit la voiture de police, est d'intercepter les suspects avant qu'ils ne passent sous la juridiction de la police du comté de Fife (*Let It Bleed*, p.5). L'objectif des fuyards, eux, est de « perdre » les policiers d'Édimbourg sur le pont en prenant une voie à contre-sens. Cette configuration peut évoquer l'histoire traditionnelle de Tam O'Shanter telle qu'elle est contée dans le poème traditionnel, abondamment célébré en Écosse, de Robert Burns : en effet, Tam, poursuivi par des sorcières, doit franchir avec sa jument le milieu du pont pour pouvoir leur échapper. Au-delà de ce point, il sera en dehors de leur portée³⁹⁸.

Si le sort épargne Tam O'Shanter, il n'en va pas de même pour les fugitifs de *Let It Bleed*, ni d'ailleurs pour les policiers qui les poursuivent. Les fugitifs, engagés sur la mauvaise voie, provoquent un accident de la route spectaculaire avec un camion qui arrive dans le sens inverse. Dans une scène digne d'un film d'action hollywoodien, le camion heurte la barrière du pont, se renverse et perd ses containers qui viennent glisser droit

³⁹⁸ Robert BURNS. *Robert Burns selected and edited by Donald A. Low*. London: Everyman's Poetry, 1996, pp.74-75.

dans le chemin de la voiture de police. L'accident est inévitable. La voiture des fuyards, elle, finit suspendue dans les filins d'acier du pont au-dessus du vide. Dans une séquence typiquement cinématographique, les suspects descendent par l'arrière de la voiture afin d'éviter que celle-ci ne bascule dans le vide à cause de leur poids (*Let It Bleed*, pp.7-9). Dans la séquence suivante, la narration adopte directement la terminologie du cinéma : « Then things happened in slow motion. » (Rankin, *Let It Bleed*, pp.10-11). Se voyant acculés, les suspects se jettent dans la Forth du haut du pont. Rankin justifie l'aspect spectaculaire de cette scène en expliquant qu'à l'époque où il écrivait *Let It Bleed*, il était persuadé qu'il serait obligé de se reconvertir dans la télévision pour pouvoir gagner sa vie.

All of which, however, may go some way towards explaining the slam-bang action opening of *Let It Bleed*. It's still something I'd like to see on the big screen, done Hollywood-style: a night-time car chase in a blizzard, with the Forth Road Bridge beckoning. Fantastic." (*Let It Bleed*, p.X)

Dans la mesure où cette scène se déroule au tout début du roman, le pont coupé par l'accident fonctionne comme un élément perturbateur, et la suite de l'enquête sera une tentative de rétablir des ponts symboliques entre les éléments et les indices disjoints de l'enquête.

Ces mêmes ponts sur la Fife ont par ailleurs fait l'objet d'un roman fondateur de la littérature écossaise moderne : *The Bridge*, par Iain Banks³⁹⁹, où le pont de chemin de fer, déformé par le cauchemar du protagoniste blessé dans un accident de voiture, prend les proportions d'une ville-monde qui s'étend presque à l'infini entre des terres distantes et mystérieuses appelées « The Kingdom » et « The City ». « The Kingdom » est une version mythifiée du « Kingdom of Fife », comté s'étendant au nord d'Edimbourg, et « The City » désigne la capitale écossaise. On peut aussi être tenté d'y lire une allusion à *The Pilgrim's Progress*, de Bunyan⁴⁰⁰ : le récit serait alors celui d'un voyage initiatique entre « The City of Destruction » et « The Kingdom of Heaven », ce qui n'est pas sans cohérence puisque *The*

³⁹⁹ Iain BANKS. *The Bridge*. *Op. cit.*

⁴⁰⁰ John BUNYAN. *Op. Cit.*

Bridge commence par un grave accident de voiture qui plonge le protagoniste dans le coma et se termine par un réveil qui a tout d'une renaissance.

Les voies de circulation modernes peuvent donc aussi fonctionner comme des interfaces entre la vie, la mort et la renaissance, ou entre le passé, le présent et l'avenir.

Ainsi, les routes et les ponts de Glasgow font voyager Rebus dans le temps :

Of necessity, Glasgow brought back bittersweet memories. In the late sixties, it had been reinventing itself: knocking down old slums, building their concrete equivalents on the outskirts. New roads, bridges, motorways – the place had been an enormous building site. He got the feeling the process was still ongoing, as if the city still hadn't acquired an identity it could be comfortable with. (*Black and Blue* p.57)

Tous les nouveaux échangeurs ne parviennent pas à fixer l'identité de la ville qu'elles desservent. Au contraire, celle-ci semble se dissoudre dans cette fluidité spatiale qui élude toute définition. Comme le fleuve d'Héraclite, la ville est constamment en mouvement dans l'espace et dans le temps. De même dans *Set in Darkness*, les souvenirs évoqués par le pont ferroviaire emmènent Rebus loin dans le temps et dans l'espace, agissant comme une machine à remonter le temps de roman de science-fiction :

Crossing the Forth Bridge, he saw that they'd put up the Millennium Clock on the Rail Bridge, providing a reminder he didn't need. He remembered a trip to Paris with his ex-wife ... was it twenty years ago? A similar clock was set up outside the Beaubourg, only it had stopped. And here he was time travelling, back to the haunt of childhood holidays. (*Set in Darkness*, p.166)

Le pont est affublé d'une énorme horloge qui affiche un compte à rebours du temps séparant l'Écosse de l'an 2000. Cette circonstance est exacte : il y avait bien une horloge sur le pont de 1998 à 2000. Cette horloge qui égrène les millénaires fonctionne de fait comme une machine à voyager dans le temps puisqu'elle rappelle à Rebus un autre voyage effectué bien des années auparavant. Ce souvenir est troublant, car l'horloge de Beaubourg est arrêtée, comme si, en dépit de l'imminence du nouveau millénaire, rien ne pouvait évoluer. Pire encore, comme pour confirmer la théorie de Baudrillard, l'horloge du pont sur la Fife compte à rebours, comme pour menacer le spectateur d'une involution, d'une régression, d'une fin des temps, ou peut-être d'une implosion imminente.

Car les ponts d'Édimbourg peuvent aussi être des lieux d'où l'on plonge vers le néant. Les deux adolescents de l'incipit de *Let It Bleed* se jettent du haut du pont sur la Forth pour échapper à leurs poursuivants (*Let It Bleed*, p.9) ; mais, au lieu de mourir noyés dans l'eau froide comme Javert chez Victor Hugo ou Steerforth chez Charles Dickens, ils s'écrasent malencontreusement sur le pont d'une péniche qui passait, fin grotesque suscitant les quolibets des policiers. Le pont qui surplombe la gare de Waverley, lui aussi, attire les candidats au suicides, qui au bout de leur chute ne rencontreront pas plus d'eau, mais des rails de chemin de fer :

So many people had jumped from North Bridge, the Samaritans had bolted a sign to the parapet. North Bridge connected Old Town Edinburgh to the New Town and passed over a deep gully which housed Waverley Station. (*Set in Darkness*, p.66)

North Bridge fonctionne comme une interface multiple : il relie Old Town et New Town, domine la circulation incessante des trains, des taxis et des piétons dans la plus grande gare de la capitale, et fait, de manière extrêmement concrète et cruelle, le lien entre la vie et la mort. Le panneau existe ; censé dissuader les candidats au suicide de se jeter du haut du pont, il marque plutôt symboliquement le seuil du monde des morts. Pour cette raison, Janice Mee a toujours l'impression de ressentir la présence de son fils disparu quand elle passe à Waverley :

[S]he had a feeling whenever she stepped off the train at Waverley that Damon was nearby. [...] every time she stepped on to the platform, stopping there while the workers and shoppers made to pass her, hurried lives they had to be getting on with... when she stopped there, it was as if her world stopped turning, and everything became still and peaceful. In those moments, with the city hushed and the blood singing in her heart, she could almost hear him, smell him -- everything but reach out and touch his arm. (*Dead Souls*, p.282)

Plus le bruit et le mouvement alentour sont intenses, plus Janice peut revenir sur elle-même et sur ses sensations, s'isoler pour communiquer avec l'au-delà. Le roman noir accueille ainsi encore les sèmes d'une autre littérature dite « de genre », le roman gothique. Le phénomène de hantise n'est pas incompatible avec la grande ville, au contraire. Les interfaces routières et ferroviaires y sont même extrêmement favorables. La circulation et

les échanges spatiaux se réverbèrent dans le temps, un temps fluide et incertain, bien souvent tourné vers le passé.

3. *Estates et housing schemes, miroirs du roman noir*

De nombreux complexes résidentiels écossais datent des années 1960-1970. Ce sont souvent des lotissements de banlieue appelés *housing schemes* ou *estates* et comparables aux « cités » françaises. Rankin dresse une liste de plusieurs de ces quartiers dans un passage de *Black & Blue* : « Niddrie, Craigmillar, Wester Hailes, Muirhouse, Pilton, Granton » (*Black and Blue* p.106). Cependant, il choisit, une fois n'est pas coutume, de ne pas prêter allégeance au réalisme topographique quand il s'agit de dépeindre ces zones périurbaines plus en détail. Au contraire, il invente pour ses romans les lotissements de Greenfield estate (*Dead Souls*, p.22), Garibaldi estate ou « Gar-B » (*Mortal Causes*, p.26) et Knoxland (*Fleshmarket Close*, pp.3-4). Chacun de ces lotissements est fictif, alors même que la plupart des autres lieux décrits dans les romans sont tout à fait authentiques. Ce type d'auto-censure est assez exceptionnel chez Ian Rankin, qui refuse de stigmatiser les habitants de ces villes, s'engageant au contraire à leurs côtés dans une dénonciation politique et sociale. La création fictive rend en outre ces lotissements plus malléables pour l'intrigue romanesque, et leur permet de fonctionner comme des paradigmes des banlieues écossaises.

A lire les romans, la violence qui règne dans ces quartiers s'expliquerait en partie par une mauvaise conception architecturale :

The bright-eyed developers had scooped out subways beneath the roads. Probably in their original drawings, these had been clean, well-lit spaces where neighbours would stop to chat about the weather and the new curtains in the window of number 42. In reality, they'd become no-go areas for everyone but the foolhardy and the suicidal, even in day time. Rebus was for ever seeing reports of bag snatchings and muggings.

It was probably those same bright-eyed developers who'd had the idea of naming the estate's various high-rise blocks after Scottish writers, and appending each with the word 'House', serving merely to rub that these were nothing like real houses.

Barrie House.

Stevenson House.

Scott House.
Burns House.
Reaching skywards with all the subtlety of single-digits salutes. (*Fleshmarket Close*, pp.4)

Il y a une inadéquation manifeste entre le dessin, c'est-à-dire la représentation mentale, et la réalité de ces lotissements. Ces monstruosité architecturales accusent une fracture sociale, et sont comme la manifestation du dédain que les riches et les puissants ont pour les pauvres qu'ils y parquent. La prétention littéraire des noms des bâtiments accentue l'écart entre ce qui aurait dû être et ce qui est, et elle résonne comme une insulte supplémentaire, comme le bras d'honneur (« single-digit salute ») qu'évoque la verticalité des bâtiments.

Cependant, l'interprétation sociale au premier degré de ce passage se complique de la possibilité d'une interprétation métatextuelle : en effet, les noms des bâtiments constituent une liste des écrivains écossais traditionnels les plus reconnus, et composent peut-être ainsi un hommage ambigu à ces « monuments » culturels de la littérature écossaise, en les transformant dans la diégèse en bâtiments concrets dont les dimensions imposantes peuvent être comprises comme une projection de l'importance des écrivains ainsi commémorés. Mais le symbole est à double tranchant : il pose la question de l'importance de la littérature dans la vie des écossais au regard de leurs conditions sociales, et n'offre pas de réponse rassurante.

Pourtant, les romanciers écossais contemporains se sentent extrêmement concernés par les conditions de vie des plus pauvres. McIlvanney faisait déjà à l'époque de *Laidlaw* le constat de ce malaise urbain à propos des banlieues de Glasgow telles que Drumchapel, dite « The Drum », Easterhouse, Pollok ou Castlemilk.

You've got the biggest housing-scheme in Europe here. And what's there? Hardly anything but houses. Just architectural dumps where they unloaded people like slurry. Penal architecture.⁴⁰¹

L'expression de Rankin « nothing like real houses » (*Fleshmarket Close*, pp.4) est donc un écho du « hardly anything but houses » de McIlvanney. Irvine Welsh, à l'occasion de la

⁴⁰¹ William McILVANNEY. *Op. cit.*, p.32.

publication en 2005 d'une étude selon laquelle la proportion de morts violentes en Ecosse est supérieure à la proportion de morts violentes aux Etats-Unis, s'interrogeait lui aussi sur les raisons de ce problème dans un article intitulé « Scotland's Murderous Heart ». Parmi les raisons qui expliquent selon lui l'excès de violence sociale en Ecosse, la surpopulation des *housing schemes* vient tout de suite après l'alcoolisme :

The density of housing and the lack of money and mobility in many large local authority or former local authority housing areas led to people being pushed together; forced to share each other's obsessions and social space in a way that would be unthinkable even to many lower-middle-class people.

In these crowded, yet isolated areas, gangs of bored youths converge in underpasses, or on the edge of industrial estates, out of reach of the CCTV cameras. [...] The scheme – the housing estate – becomes the world. Violence and scamming become the principal means of winning status.⁴⁰²

Il ajoutait que les jeunes délinquants n'ont pas peur de la prison, car la surpopulation carcérale est telle qu'ils y connaissent tous quelqu'un ; si bien que l'emprisonnement devient pour eux un rite de passage dans ce que Welsh appelle « a jail culture »⁴⁰³, qui est à rapprocher de la formule de McIlvanney : « Penal architecture ». Le motif de la prison n'annule pas celui de la criminalité, bien au contraire.

Le syntagme « the scheme becomes the world » mérite de la sorte une attention particulière : si « scheme » désigne le lotissement, il signifie aussi la planification urbaine en général, mais également le complot et l'intrigue, ce en quoi il est synonyme du mot « plot », qui peut désigner l'intrigue d'une œuvre de fiction. Tout un chacun complotte en périphérie de la ville d'Edimbourg ; tout n'est que « schemes on the city boundaries. » (*Mortal Causes*, p.301). D'une certaine manière, la jeunesse de ces lotissements joue un rôle qu'elle s'est fixé en imitant des modèles du cinéma et de la télévision comme J.R., qui mène dans *Dallas* ses affaires par des chemins tortueux à la limite de la légalité (« scheme his way », *Black & Blue*, p.163). La jeunesse des *housing-schemes* devient de ce fait orpheline de la réalité, et le monde se fait simulacre.

⁴⁰² Irvine WELSH. "Scotland's Murderous Heart". *Op. cit.*

⁴⁰³ *Idem.*

Mais les agressions commises dans ces banlieues n'en sont pas inoffensives pour autant, et c'est d'ailleurs là l'une des caractéristiques du simulacre.

Au contraire, c'est en tant qu'évènements hyperréels, n'ayant plus exactement de contenu ni de fins propres, [...] qu'ils sont incontrôlables par un ordre qui ne peut s'exercer que sur du réel et du rationnel⁴⁰⁴.

D'où l'impossibilité pour la police de faire régner la loi en ces lieux. Le crime architectural agit d'ailleurs comme le catalyseur de délits bien réels, que le polar contemporain se fait un devoir d'analyser. Chaque élément de l'architecture et chaque objet abandonné là par les autorités est dévoyé et devient le prétexte à un nouveau type d'agression. Rankin explique qu'à ce sujet, les jeunes gens du Garibaldi Estate ou « Gar-B » repoussent sans cesse les bornes, et ce, dans le passage qui suit, de manière tout à fait littérale :

There were a lot of orange plastic traffic cones lying around. They would make goalposts for a quick game of football, or chicanes for the bikers. Last year, some enterprising souls had put them to better use, using them to divert traffic off the main road and into the Gar-B, where youths lined the slip-road and pelted the cars with rocks and bottles. If the drivers ran from their vehicles, they were allowed to go, while the cars were stripped of anything of value, right down to the tyres, seat-covers and engine parts. (*Mortal Causes*, p.26)

Le refus de l'autorité et le débordement des limites du réel est ici représenté de manière satirique par le déplacement des cônes de signalisation ; la tonalité du passage est plutôt comique, et l'expression « some enterprising souls » fonctionne comme une antiphrase puisqu'il s'agit moins dans ce cas de créer quoi que ce soit que de piller et de détruire. Le *housing scheme* enfle jusqu'à faire converger les routes vers lui et absorber les espaces environnants.

Et pourtant, si près de la ville, il est perpétuellement isolé :

Out here in the sticks, transport was always a problem. The buses weren't to be relied on, and he could never remember when they stopped running anyway. Even taxi drivers, you had to lie to them, tell them you were bound for Gatehill. When you reached Gatehill, you could either get out and walk across the playing fields, or you could persuade the driver to take you the final half-mile into the Garibaldi Estate. One time, Jerry had been jumped while crossing the football pitch: four or five of them, and him too drunk to do anything to capitulate. Ever since, he would argue to be taken the distance. (Rankin, *Set in Darkness*, p.32)

⁴⁰⁴ Jean BAUDRILLARD. *Op. cit.*, pp.38-39.

Le *housing scheme* est coupé de tout environnement naturel ou humain ; pourtant, la distance à la ville n'est pas en cause : il s'agit plutôt d'une distance sociale et symbolique. Cet isolement est une manifestation très concrète de la marginalisation des habitants des quartiers, une projection dans l'espace d'une dichotomie entre des zones chargées de connotations sociales diverses. L'urbanisme raté est lui-même une forme de délit contre les habitants du lotissement puisqu'il exclut et corrompt.

Ne perdons cependant pas de vue le fait que Knoxland et Greenfield, mais aussi Pilmuir, quartier où se trouve le lotissement Garibaldi Estate (*Mortal Causes*, p.18), et Banehall (*Fleshmarket Close*, p.49), sont des créations romanesques. La remarque de Rankin « these were nothing like real houses » (*Fleshmarket Close*, pp.4) sert aussi à faire ressortir leur dimension fictionnelle réflexive. En effet, Pilmuir est un mot-valise composé à partir des noms des quartiers de West Pilton et de Muirhouse. Voici, à titre de comparaison, une description de Muirhouse publiée par le *Gazetteer of Scotland* :

The estate was built to encompass mixed styles of housing, including regular white boxes, with low-pitched roofs, and large tower blocks, mostly constructed in the 1960s. The area has suffered from significant social problems. From the mid-1980s Muirhouse, together with the neighbouring West Pilton have been undergoing significant renewal, with many of the tired and vandalised council-owned blocks being replaced by private housing. Muirhouse suffers unemployment rates of more than three times the average for Edinburgh, with a larger proportion of long-term unemployment.⁴⁰⁵

Quant au quartier de West Pilton, il est constitué principalement de bâtiments à trois étages. C'est là que réside la principale différence entre l'architecture fictionnelle et l'architecture réelle : alors que les *housing estates* de la réalité extradiégétique sont souvent composés d'habitations ne dépassant pas quatre étages, Rankin met l'accent sur les tours aux multiples étages pour créer un effet de déshumanisation.

Si les habitants de ces quartiers sont traités comme des rats de laboratoire par les urbanistes et les conseillers municipaux (*Black and Blue* p.106), ils occupent en effet aussi la fonction de cobayes dans la fiction rankinienne. Les dystopies telles que le Garibaldi

⁴⁰⁵ Bruce GITTINGS, David MUNRO (eds.). "Muirhouse". In *Gazetteer for Scotland*. Edinburgh, 2011. [consulté le 24/02/2012.] Disponible sur <http://www.scottish-places.info/features/featurefirst9297.html>.

Estate et Pilmuir permettent à l'écrivain de reproduire – de re-présenter – les mauvais quartiers en milieu stérile afin de se livrer à des expériences sur l'interface urbanisme/humain. L'objectif est de produire un archétype – un « parangon »⁴⁰⁶, comme le formule Denise Mina – de la déliquescence humaine. C'est probablement ainsi que l'on peut interpréter une remarque curieusement polysémique que l'on trouve dans *Mortal Causes*. Deux policiers ont un échange verbal assez vif avec un jeune homme de Garibaldi Estate, qui les avertit : « This isn't your territory, you know. [...] You're not in the real world now. » (*Mortal Causes*, p.84)

Si la remarque « you're not in the real world » peut être interprétée comme une affirmation prouvant que Garibaldi Estate constitue un microcosme qui obéit à ses propres règles, on peut également la lire comme la mise en avant d'une technique littéraire. L'écriture de Rankin est parfois consciente de son caractère fictionnel. Dans *The Hanging Garden*, on relève la réflexion suivante : « In a sense, Wester Hailes existed outside the real world: it was not on the route from anywhere to anywhere. » (*Hanging Garden*, p.285). Dans *Black & Blue*, un quartier d'Aberdeen suscite un autre indice aux résonances littéraires : « She'd lived near Pittrodie Stadium, her old house surrounded by new developments. » (*Black & Blue*, p.163). Pour reprendre la formule de Marie-Odile Pittin-Hédon,

The city becomes a paper-and-words construct that closes in on characters and readers alike like a huge trap⁴⁰⁷.

L'aménagement urbain procède aussi et surtout d'une planification narrative, et l'évolution d'une ville se compare aux développements de l'intrigue d'un roman. Le protagoniste de ce roman a d'ailleurs lui-même, à de rares occasions, l'intuition paradoxale de son statut fictif :

⁴⁰⁶ Denise MINA. *Op. cit.*, p.163.

⁴⁰⁷ Marie-Odile PITTIN-HEDON. "Re-Imagining the City: End-of-Century Cultural Signs in the Novels of McIlvanney, Banks, Grey, Welsh, Kelman, Owens and Rankin". In Ian Brown et al. (eds.). *The Edinburgh History of Scottish Literature, vol. 3 : Modern Transformations, New Identities*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2007, p.258.

He was feeling like the detective in a cheap thriller, and wished that he could turn to the last page and stop all his confusion, all the death and the madness and the spinning in his ears. (Rankin, *Knots & Crosses*, p.93)

Dans un passage de *Dead Souls*, Rebus rencontre même son auteur. Rankin n'a jamais fait mystère du fait qu'il travaillait souvent à ses romans au fond de l'Oxford Bar. Or, dans la diégèse, Rebus y croise un écrivain anonyme mais qu'il est tentant d'interpréter comme une projection de l'auteur :

He sat in the back room, nobody there but the writer. The one with the big bag of books. He seemed to use the place as an office. A couple of times Rebus had asked him what books he should be reading. He'd bought the suggestions, but hadn't read them. (Rankin, *Dead Souls*, p.397)

Ce type de mise en abyme est plutôt exceptionnel dans un genre à la fois « grand public » et prétendument réaliste. Il n'est cependant pas sans précédent : on peut aussi penser à Alfred Hitchcock faisant une apparition dans chacun de ses films.

Dans cette perspective métafictionnelle, le *housing scheme* serait un espace de fiction où conduire des expérimentations littéraires, et le *council planner* serait une figure du romancier. Ce dernier partage quelque chose de la cruauté délirante attribuée au *council planner*, puisqu'il crée lui aussi des mondes artificiels pour y torturer les personnages à sa guise. Parfois, le traitement de certains espaces urbains chez Ian Rankin est de l'ordre de l'évocation, mais ici nous avons plutôt affaire à une démonstration, qui exige une expérimentation fictionnelle. Et l'on peut dire avec Marie-Odile Pittin-Hédon :

It is an exploration of creative (im)possibilities, a dark venture into social and cultural dead ends, associated to a vital explosion of freedom and self-assertion.⁴⁰⁸

Dans la perspective d'une fiction consciente d'elle-même, l'inscription « ENJOY YOUR VISIT TO THE GAR-B », qui accueille Rebus à son entrée dans le lotissement (*Mortal Causes*, p.26), peut fonctionner comme un commentaire textuel à l'adresse du lecteur. Cette inscription est peinte à la main sur le mur d'une maison, car, souligne la narration, il n'y a jamais de panneaux routiers pour signaler ce genre d'endroits (*Mortal Causes*, p.301) – pas plus qu'il n'y a d'inscription « Garibaldi Estate » sur une carte

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p.253.

d'Edimbourg. Comme pour contrebalancer ce déficit d'écriture officielle, les murs des immeubles sont en revanche couverts de graffiti : « [the] walls had become a winding scribble-pad » (*Mortal Causes*, p.271). Ils deviennent la projection d'un acte d'écriture frénétique quoique non officiel, une tentative des habitants fictifs pour réinvestir la page blanche et recréer du sens dans la débâcle urbaine contemporaine.

Conclusion

Si la ville est le crime sur lequel l'Inspecteur enquête, elle est aussi le lieu et le moyen de l'enquête. Ainsi, les errances de l'inspecteur Rebus, pour arbitraires qu'elles paraissent, contribuent à une meilleure appréhension de l'espace, qui, le plus souvent, mène elle-même à la solution de l'énigme. L'enquête s'appuie sur un travail cartographique approfondi, et cherche à donner une cohérence à des morceaux de ville épars comme les pièces d'un puzzle ou complexes comme les couloirs d'un labyrinthe.

Mais il est difficile d'appréhender la ville moderne dans sa totalité sans perdre de vue le détail de la carte ; cette dernière apparaît elle-même peu à peu comme une construction fragile constamment menacée par l'obsolescence, ou l'excès de subjectivité. L'espace, que l'on croyait bien délimité et quadrillé, glisse alors vers le domaine fictif, et la narration emprunte à d'autres genres littéraires et à des modèles cinématographiques pour mettre en mots le malaise afférent à la ville contemporaine. Consciente d'elle-même, l'écriture de Rankin tisse un réseau dense qui parvient à combiner spécificité et généricité, détail cartographique et exploration imaginaire, comme sur ce tapis que conservent les habitants de la ville onirique d'Eudoxie dans *Les villes invisibles* d'Italo Calvino :

A Eudoxie, qui s'étend vers le haut et vers le bas, avec des ruelles tortueuses, des escaliers, des passages, des masures, on conserve un tapis dans lequel tu peux contempler la véritable forme de la ville. À première vue, rien ne paraît moins ressembler à Eudoxie que le dessin du tapis [...]. Mais si tu t'arrêtes pour observer attentivement, tu te persuades qu'à chaque point du tapis correspond un point de la ville et que tout ce que contient la ville est compris dans le dessin, les

choses étant placées selon leurs rapports véritables, lesquels échappent à ton œil distrait par le va-et-vient, le grouillement, la cohue. [...] Le tapis démontre qu'il existe un point à partir duquel la ville laisse voir ses proportions véritables, le schéma géométrique implicite à chacun de ses moindres détails.⁴⁰⁹

⁴⁰⁹ Italo CALVINO. *Les villes invisibles*. Paris : Seuil, 1996. Points Seuil. (Jean THIBAudeau, trad.) p.115.

III

EDIMBOURG ET SES DOUBLES

1) DE SANG ET D'OMBRE : ESTHÉTIQUE DE LA NOIRCEUR

1. Flèches, arches et tourelles : le décor urbain gothique

La métamorphose fictionnelle de l'espace prend sa source dans un rapport au temps très particulier. Comme l'écrit Jenni Calder à propos de *Waverley*, « the precipitous path has taken us on a journey in time as well as space. »⁴¹⁰ L'Ecosse est un pays où le passé n'est jamais véritablement révolu : il est toujours latent ou dilué dans le présent. Plus qu'un espace, le paysage des villes écossaises est donc un espace-temps dans lequel l'histoire se rejoue sans cesse jusqu'au cœur du monde contemporain. Ainsi, le parc familial des Meadows peut devenir la nuit le seuil d'une autre temporalité :

One side of the road was Bruntsfield Links, the other the Meadows, a flat grassy stretch which could be wonderful on a hot summer's afternoon – a place to relax, to play football or cricket – but scarier at night. The paths were lamp-lit, but it was like the wattage had been turned down. Some nights, the walk was positively Victorian. (*Black and Blue*, p. 321)

Cet extrait révèle comme une déchirure dans l'espace-temps, et propulse un coin de gazon agréable et coutumier dans une autre dimension qui tient à la fois de la temporalité et de la littérature de genre. En effet, la combinaison d'une atmosphère nocturne sinistre avec l'adjectif « Victorian » évoque non seulement une période historique, mais surtout un genre littéraire : le roman gothique.

L'association fréquente entre victorianisme et gothique s'explique par le fait que la période d'influence du gothique recoupe partiellement la période du règne de la reine Victoria (1837-1901). Le roman gothique a connu son apogée entre les années 1760 et les années 1830. Par la suite, l'intérêt du public pour ce genre a connu un déclin relatif, mais la liberté et la créativité des écrivains se sont développées dans une mesure inversement

⁴¹⁰ Jenni CALDER. "Figures in a Landscape: Scott, Stevenson, and Routes to the Past." In Richard AMBROSINI, Richard DURY. *Robert Louis Stevenson : Writer of Boundaries*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2006, p.123.

proportionnelle, et les formes du roman gothique ont continué d'influencer l'écriture romanesque pendant plusieurs décennies. Les *topoi* de la fiction gothique qui ont connu la plus longue postérité sont le décor – un lieu souvent isolé, impénétrable, avec des bâtiments d'architecture médiévale –, et le climat mystérieux et effrayant, dont l'intensité est accentuée par de fréquentes scènes nocturnes.

C'est cette atmosphère que reproduit l'extrait de Rankin sur les Meadows. Le rapport de la fiction d'Ian Rankin au temps est très influencé par la tradition littéraire écossaise, tout comme celui de sa contemporaine A. L. Kennedy dans le passage suivant :

This city makes you think like that. The roads come together, cross and go on and little strands of history follow them. In some places, many lines will cross: what has been, what is and what will be and you can walk from one coincidence to another, not step on a crack. It's like strolling across a book, something big and Victorian with plenty of plots. It makes you wonder who's reading you.⁴¹¹

La ville dont parle A.L. Kennedy n'est pas Edimbourg mais Glasgow ; mais, de même que chez Rankin, la jonction entre lieu et histoire est effectuée par la fiction. Le mot « plot » est ici utilisé dans toute son ambiguïté, entre espace et écriture ; et l'histoire d'Ecosse (« history ») perd son préfixe pour se faire intrigue d'un roman (« story »). Dans le même temps, le personnage fictionnel devient conscient de son statut et de sa fonction. Le réseau spatial que constituent les axes et les interfaces de la ville moderne s'étoffe de la profondeur du temps, et se coud de petits fils (« strands ») d'une substance autre, irréductibles à la science, et qui arrachent le lieu à la spirale du simulacre.

Si la réflexivité du texte rankinien est plus discrète, l'influence gothique n'y est pas moins assumée. Elle s'affirme encore plus distinctement dans une scène du premier roman de la série où Rebus contemple ce même parc des Meadows depuis une fenêtre de l'ancienne Royal Infirmary :

He watched from the grime of the window as nurses walked by outside, laughing in the rain, their capes blowing about them like something out of an old Dracula movie. How could they laugh? Mist was settling over the trees, and the nurses, still laughing, unaware of the world's suffering, faded into that mist as though some Edinburgh of the past had sucked them into its fiction, taking with them all the laughter in the world. (*Knots & Crosses*, p.141)

⁴¹¹ Alison Louise KENNEDY. *Night Geometry and the Garscadden Trains*. London : Vintage, 2004, p.67.

Il y a une sorte de vampirisme du passé dans les romans d'Ian Rankin. Sur la carte de la ville d'Edimbourg, le parc des Meadows est l'un des points de cristallisation des sèmes du gothique. La référence à quelque film générique inspiré de la légende de Dracula opère un glissement du domaine littéraire vers le domaine cinématographique. Les capes qui volent au vent et la brume qui descend sur les arbres donnent d'ailleurs à la scène un caractère éminemment visuel. Le mot « fiction », s'il peut être interprété comme une glose de la référence cinématographique, confère également un accent réflexif au texte romanesque dans lequel il s'inscrit.

De fait, la référence au genre gothique est parfaitement délibérée dans les romans d'Ian Rankin. Dans ses interviews, l'auteur reconnaît s'inspirer en particulier du roman gothique écossais⁴¹², citant souvent les noms de James Hogg et de Robert Louis Stevenson⁴¹³. Il revendique si souvent cette filiation que Robert McCrum a choisi d'intituler son interview de l'écrivain « Gothic Scot »⁴¹⁴.

Il existe une affinité entre roman noir et roman gothique depuis la création de ces deux genres. Edgar Allan Poe, le fondateur du genre policier, écrivait aussi des contes d'horreur tels que « The Pit and the Pendulum » et « The Fall of the House of Usher »⁴¹⁵. En Ecosse, le créateur de Sherlock Holmes publiait des recueils de contes aux titres évocateurs tels que *Tales of Terror and Mystery*⁴¹⁶ ou *Tales of Twilight and the Unseen*⁴¹⁷.

⁴¹² "In Scotland, the tradition I was coming from was much more the Gothic novel." In Robert McCrum. *Op. cit.*

⁴¹³ Ian RANKIN. "Edinburgh, A City of Stories". *Encyclopædia Britannica Online*.

<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/179167/Edinburgh/179167suppinfo/Supplemental-Information-ref=ref908549> Consulté le 29 juillet 2008.

Ian RANKIN. "Why Crime Fiction is Good for You". *Op. Cit.*, p.14.

⁴¹⁴ "I did not write from the tradition of the classical English whodunnit (I'd never read any), but from the dark Gothic tradition of Scottish writers such as Robert Lewis Stevenson and James Hogg, filtered through a love of American cinema and fiction." In Ian RANKIN. *Ibid.*

⁴¹⁵ Edgar Allan POE. *Complete Tales and Poems. Ibid.*

⁴¹⁶ Arthur CONAN DOYLE. *Tales of Terror and Mystery* [1922]. Whitefish, Montana: Kessinger Publishing, 2004.

L'atmosphère de ces contes se retrouve dans les romans sur Sherlock Holmes, par exemple dans *The Hound of The Baskervilles*, où un chien-fantôme rôde dans les landes marécageuses noyées de brume pour traquer et tuer les habitants d'un manoir sinistre⁴¹⁸. Depuis leur création, roman gothique et roman policier partagent un certain nombre de sèmes.

Il semble cependant à première vue que les éléments traditionnels du décor gothique soient difficiles à transférer vers le roman noir à la manière de Chandler ou de Rankin, genre éminemment urbain. En effet, le roman gothique traditionnel est fréquemment associé à un décor rural désolé : ainsi, l'héroïne de *The Mysteries of Udolpho* est retenue en captivité dans un château fort perdu dans les Apennins, puis ses tribulations la mènent dans un château et une abbaye isolés au cœur d'une forêt des Pyrénées, en passant par une tour de garde abandonnée⁴¹⁹. Mais Ian Rankin se réapproprie de nombreux éléments topographiques et architecturaux du genre pour en réinvestir la ville contemporaine. Ses descriptions mettent fréquemment l'accent sur les flèches et la dentelle gothique noircie des bâtiments de la vieille ville ; au détour des pages, le lecteur peut contempler toute une architecture gothique.

On remarque une prééminence du bâti médiéval, avec « a Gothic style building » (*Set in Darkness*, p.167), « a small crenellated tower » (*Falls*, p.392), « spires and crenellations » (*Dead Souls*, p.247), « castle turrets » (*Dead Souls*, p.284), a « stone archway » (*Set in Darkness*, p.167), « vaulted rooms » (*Mortal Causes*, p.52), « spires and chimney-pots, crow-foot gables » (*Falls*, pp.202-203). A cette architecture ancienne se juxtapose une isotopie de la pénombre et de la noirceur, inscrite par exemple dans « a solid black door » (*Dead Souls*, p.50), le « black metal » (*Set in Darkness*, pp.213-214), les « dark passageways »

⁴¹⁷ Arthur CONAN DOYLE. *The Great Keinplatz Experiment and other Tales of Twilight and the Unseen* [1922]. New York, George H. Doran Company, 2001.

⁴¹⁸ Arthur Conan DOYLE. *The Hound of the Baskervilles*. *Ibid.*

⁴¹⁹ Anne RADCLIFFE. *The Mysteries of Udolpho* [1794]. Mineola: Dover Publications, 2004.

(*Set in Darkness*, p.349) et autres « dark and narrow [streets] » (*Dead Souls*, pp.379-380), ainsi qu'une accumulation d'objets pointus et ciselés tels les « jagged spires » (*Dead Souls*, p.3), « steel spiked fencing » (*Tooth & Nail*, p.42) et « iron hooks, short and blackened » (*Mortal Causes*, p.9). Dans la ville onirique gothique, les lignes ne sont jamais tout à fait droites : témoins, les « twisting stairways » (*Knots & Crosses*, p.37), « tightly winding stairwell » (*Tooth & Nail*, p.163), ou les « steep vennels leading off like crooked ribs » (*Falls*, p.17). « Vennel », proche du français « venelle », est un terme dialectal écossais qui désigne une allée étroite ; une allée qui, sans doute, mène à des « ill-lit howfs », ces cours intérieures si typiques de l'architecture locale qu'elles sont elles aussi marquées par un terme dialectal (*Falls*, p.391).

Ian Rankin partage cette architecture avec William McIlvanney. Dans le passage ci-dessous, le protagoniste Laidlaw arrive dans un manoir de Drumchapel, à Glasgow :

It was a ticket to an enclave of the Gothic in Drumchapel: admit two to the House of Gloom. Outside, the drab modernity of bleak streets, an imposed assumption about the meanness of our lives; inside this door, a dark subversion of that rationale, a sense of the inner distances grief imparts, the manic architecture of the heart that can make eerie castellated turrets and gloomy secret chambers in a council house.⁴²⁰

L'influence de la littérature gothique est annoncée par la désignation emphatique en majuscules de la demeure. McIlvanney accumule délibérément les figures topiques de l'architecture gothique, créant une antithèse avec l'architecture urbaine moderne. Les constructions contemporaines sont associées à une vie terne, l'architecture gothique à une émotion baroque. McIlvanney fait appel dans cette description à ce que John Ruskin a appelé *pathetic fallacy*, c'est-à-dire l'opération littéraire éminemment romantique qui consiste à faire du paysage une projection de l'état d'esprit du personnage, ou l'inverse⁴²¹; d'où cette métaphore : « the manic architecture of the heart ». En fait, cette description pourrait fonctionner comme une allégorie de la polarisation de la ville dans les romans

⁴²⁰ William McILVANNEY. *Op. cit.*, p.53.

⁴²¹ John RUSKIN. "Of the Pathetic Fallacy". In *Modern Painters, vol. III: Of Many Things* [1856]. London: Adamant Media Corporation (coll. Elibron Classics), 2000.

d'Ian Rankin : sous une surface moderne et triste, se trouve un cœur gothique et tourmenté.

2. Esthétiques graphiques dérivées

Les quatre premiers épisodes de la série télévisée adaptée des romans dont l'Inspecteur Rebus est le protagoniste rendent bien justice à cette atmosphère : le générique commun aux quatre téléfilms intercale des vues de zones urbaines modernes et désolées avec des plans de toits en contre-jour, de rues étroites et sombres, de croix celtiques en contre-plongée, de statues noircies, de tours gothiques, d'arches de ponts, de clochetons et de pavés mouillés⁴²². Seules les images de structures contemporaines – immeubles de logements, zones industrielles et portuaires – ajoutent quelques touches de couleur à l'ensemble ; les images de la ville ancienne sont quasiment monochromes, dans des tons gris, noirs, beiges et marrons, laissant parfois entrevoir un ciel pâle. Les rares couleurs sont ternes, d'aspect patiné.

Les trois plans ci-dessous apparaissent successivement dans le générique à moins de vingt secondes d'intervalle...

⁴²² Martyn FRIEND. *Black and Blue*. London : Clerkenwell Films, 2000.

Maurice PHILLIPS. *The Hanging Garden*. *Ibid.*

Maurice PHILLIPS. *Dead Souls*. London : Clerkenwell Films, 2001.

Dave MOORE. *Mortal Causes*. London : Clerkenwell Films, 2004.





423

Les éléments architecturaux de modernité sont souvent contrebalancés, dans le même plan, par des détails évoquant la ville ancienne. Les lignes d'échafaudages de métal, par exemple, guident le regard vers un mausolée funéraire et une maison de pierre d'allure gothique situés en arrière-plan ; ou bien une tour moderne et colorée trouve son pendant dans une construction en pierre plus basse et décrépite, si noire que l'on subodore un incendie, et où une végétation malingre pousse à même les murs.



424

⁴²³ Martyn FRIEND. *Op. Cit.*

Le fond musical du générique, composé par David Fergusson, est lent, mélancolique et pour ainsi dire énigmatique. Il reprend un thème et tisse des variations que l'on pourrait qualifier, en accord avec la remarque d'Arnaud Schmitt sur le rythme général de la série romanesque, d'« indolentes »⁴²⁵. Sans pour autant s'obliger à une fidélité servile aux romans (le protagoniste de la série télévisée n'a pas encore quarante ans, alors que le Rebus des romans a la cinquantaine passée), le parti pris du réalisateur est de respecter leur atmosphère toute particulière, leur rythme et leur mélancolie gothique.

La scène d'exposition de *Black & Blue*⁴²⁶, le premier épisode de la série, se déroule par une nuit pluvieuse, avec parfois un roulement de tonnerre lointain en fond sonore. Le tout premier plan représente des pavés mouillés par la pluie dans une rue courbe d'apparence ancienne ; bientôt, les phares d'une automobile viennent se refléter sur les pavés. A la vingtième minute du film, le lieu où s'est déroulée la scène d'ouverture est précisé par un plan sur une plaque de rue indiquant « 100 Constitution Street, Leith ». Le parti pris esthétique du scénario accentue l'atmosphère gothique du roman : en effet, la scène correspondante dans le roman se déroulait à Niddrie (*Black & Blue*, p.17), un quartier d'habitation des années 1960 où les rues, si elles sont délabrées et sinistres, sont en revanche droites et goudronnées. En outre, la narration romanesque ne mentionnait pas de pluie ni d'orage. L'œuvre filmique, par nécessité plus concise, condense les sèmes marquants de l'atmosphère urbaine du roman. La dernière scène de l'épisode est également nocturne, créant chez le spectateur l'impression que la nuit à Edimbourg est perpétuelle, et que les moments de jour ne sont qu'un répit passager. Rebus, assis dans son appartement de Marchmont devant une baie vitrée qui donne sur ce parc des Meadows au pouvoir d'évocation gothique si marqué, manipule avec amertume le collier d'une femme assassinée, regardant les arbres étrangement blafards au-dehors. Le dernier

⁴²⁴ *Idem.*

⁴²⁵ Arnaud SCHMITT. *Op. cit.*, p.89.

⁴²⁶ Martyn FRIEND. *Op. cit.*

plan du film remet le personnage dans son contexte en s'éloignant pour englober le bâtiment ancien de couleur brunâtre.

La scène d'ouverture de *Dead Souls*⁴²⁷ exploite de manière encore plus manifeste les motifs esthétiques du gothique : elle juxtapose des plans de ciel chargés de nuages rougeâtres, de ruines sur fond de pleine lune, des falaises rocailleuses d'Arthur's Seat, de corbeaux perchés sur des branches mortes, de croix de pierre et de monuments funéraires, avec les images d'une vieille pendule au tic-tac angoissant dont les aiguilles se rapprochent de minuit, et d'une calèche dont les chevaux sont lancés au galop dans la brume. Le spectateur comprend bientôt qu'il partage en focalisation interne les visions d'un rêve que fait Rebus, endormi dans ce même fauteuil donnant sur les Meadows où on l'avait laissé à la fin de *Black & Blue*. Le thème du rêve, éminemment gothique en lui-même, permet de cristalliser les *topoi* du genre sans faire entorse à la vraisemblance exigée par le récit policier.

Les motifs visuels ainsi ébauchés sont repris et développés dans le reste de l'épisode avec un deuxième rêve de Rebus qui reprend les mêmes images, ainsi que plusieurs scènes nocturnes sur Arthur's Seat. La scène finale se déroule devant une tombe fraîche, dans un cimetière ancien où l'on reconnaît les effigies mortuaires du cauchemar de Rebus. La dernière image est celle d'une croix celtique dominant le reste du cimetière, comme pour signifier la victoire finale de la mort sur le destin des hommes en dépit de tous leurs efforts et de toutes leurs querelles.

Ce ne sont pas seulement les adaptations télévisuelles qui sont concernées par cette surabondance d'images gothiques, mais bien toute l'identité graphique de la série sur Rebus. Pour les couvertures des romans de Rankin, les éditions Orion ont adopté le parti pris visuel d'une image représentant un élément de décor urbain en noir sur fond blanc.

⁴²⁷ Maurice PHILLIPS. *Op. cit.*

Là encore, les objets métalliques et pointus, les effigies funéraires et les arbres nus dominant...



L'ouvrage *Rebus's Scotland: A Personal Journey*⁴²⁸ présente des photographies de Tricia Malley et Ross Gillespie qui relèvent d'une veine similaire. Les photos sont toutes en noir et blanc, généralement sombres, et représentent des vues d'Édimbourg brumeuses et humides où les personnages sont souvent flous sinon absents. La photographie ci-après représente une vue des toits du quartier de Marchmont au clair de lune reproduite dans cet ouvrage :

⁴²⁸ Ian RANKIN. *Rebus's Scotland: A Personal Journey*. *Op. cit.*



*Marchmont by moonlight.*⁴²⁹

Le quartier de Marchmont est justement celui où habite John Rebus. Le toit pointu faiblement éclairé par la lune avec ses tuiles, ses cheminées victoriennes, son clocheton et sa rose des vents recréent une atmosphère gothique représentative de la ville d'Edimbourg dans les romans d'Ian Rankin. Le lecteur de ces pages trouvera en Annexe 8 des reproductions de quelques autres photographies analogues publiées dans *Rebus's Scotland*. Dans ce désert humain parfois traversé par une silhouette énigmatique, les traits saillants sont des toits aigus en contre-jour et des grillages en pointe.

⁴²⁹ Ian RANKIN. *Ibid.*, pp.20-21.

3. Une écriture de la cruauté

L'image de la pointe dressée sur fond de ciel devient un *leitmotiv* qui traverse non seulement la série romanesque mais aussi toute l'esthétique commerciale associée à Rebus – publications, mises en page, adaptations filmiques ou illustrations. Elle peut être interprétée comme une manifestation visuelle de l'inquiétude métaphysique qui travaille les écossais, dont le presbytérianisme guide toujours les pensées vers le ciel sans leur offrir aucun espoir de délivrance. C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre la mention, dans *Knots & Crosses*, du menaçant « Gothic missile of the Scott Monument » (*Knots & Crosses*, p.80), cette tour élevée à la mémoire de Sir Walter Scott et faite de dentelle de pierre noirâtre hérissée de pointes. Dans cette perspective également, il y a analogie symbolique entre la tour, les pointes métalliques des grillages et les obélisques des cimetières (*Hanging Garden*, p.95), qui semblent tous pointer vers le ciel mais ne rendent la Chute que plus manifeste.

Dans cette ville à pic où chacun semble dégringoler continuellement quoique imperceptiblement⁴³⁰, tout objet pointu menace les habitants d'empalement. Cette menace trouve à s'accomplir dans *Black & Blue*, lorsqu'un ouvrier de l'industrie pétrolière du nom d'Allan Mitchison, voulant échapper à des tortionnaires, se jette par la fenêtre et vient s'empaler sur les pics en métal d'une clôture. Le spectacle qui attend Rebus lorsqu'il arrive sur les lieux a tout du macabre gothique :

An old-fashioned spike-tipped set of railings ran the length of the tenement, and the body was impaled on the fence, still dripping blood. (*Black & Blue*, p.19)

La scène de la mort d'Allan Mitchison sert d'ouverture à l'épisode télévisé de *Black & Blue*, et elle se voit redoublée par la scène ultérieure du suicide d'un dénommé Lenny

⁴³⁰ 'Perhaps Stevenson was right. [...] He called Edinburgh a 'precipitous city'. Maybe vertigo is in the nature of the place...'

Rebus though he knew what Devlin meant. Precipitous city... each and every one of its inhabitants falling slowly, almost imperceptibly... (*Falls*, p.155)

Spaven, qui, dans le film, se jette du haut d'un toit⁴³¹. Cependant, si l'on retourne au livre, on s'aperçoit que Lenny Spaven s'y suicide en se tranchant la gorge (*Black & Blue*, p.40). Le réalisateur Martyn Friend a sans aucun doute remarqué l'omniprésence du motif de la chute chez Ian Rankin et accentué le trait pour les besoins de la télévision, faisant de la mort de Lenny Spaven une variation de l'empalement d'Allan Mitchison.

Dans *Mortal Causes*, le lecteur attentif peut relever une variation sur le thème de la pointe métallique. Cette fois-ci, il ne s'agit pas d'empalement mais de suspension à un crochet de boucher. L'incipit du roman se déroule dans une rue enfouie de la vieille ville : Mary King's Close. Sur les pas de Rebus, appelé là à l'occasion d'un assassinat, la narration promène le lecteur le long de la rue en pente, de part et d'autre de laquelle s'ouvrent des pièces qui forment comme de sombres recoins (« dark alcoves », *Mortal Causes*, p.8). L'une de ces pièces s'ouvre sur un horrible spectacle : celui du corps torturé d'un jeune homme pendu au plafond par les mains, dans une pièce aussi claustrophobe que celle de la nouvelle de Poe « The Pit and the Pendulum »⁴³² :

'The butcher is next door.'
So it was. It too consisted of a vaulted room, again whitewashed and with a floor of packed earth. But in its ceiling were a great many iron hooks, short and blackened but obviously used at one time for hanging up meat.
Meat still hung from one of them.
It was the lifeless body of a young man. [...] There was blood everywhere, a fact made all too plain as the arc lamp suddenly came on, sweeping light and shadows across the walls and roof.
(*Mortal Causes*, p.9)

La scène a lieu de nuit. L'enfermement sous terre, le caractère antique de la pièce et des crochets de métal, la littéralisation de l'image de la boucherie, la profusion de sang, le jeu des ombres et de la lumière, tout cela participe du roman gothique. Cette filiation est le résultat d'une démarche assumée de la part d'Ian Rankin, qui déforme la réalité de la topographie urbaine pour les besoins du roman. En effet, si Mary King's Close, dont la représentation est globalement conforme à la description qu'en donne Ian Rankin, existe bel et bien à Edimbourg, la hauteur de plafond dans la pièce aux crochets de métal du

⁴³¹ Martyn FRIEND. *Op. cit.*

⁴³² Edgar Allan POE. *Complete Tales and Poems*. *Op. cit.*

film n'excède pas un mètre soixante ou un mètre quatre-vingt. Il serait donc impossible d'y pendre un homme adulte par les mains, d'autant que la narration du roman précise que les orteils du cadavre ne touchent pas le sol.

Dans la diégèse, les jeunes gens qui ont découvert le corps sont venus là pour vérifier la véracité des histoires sur les fantômes supposés habiter les lieux (*Mortal Causes*, p.9) ; de fait, le lecteur peut imaginer qu'ils seront hantés par des visions d'horreur pendant tout le reste de leur vie. Les contes d'horreur mis en abyme dans la narration deviennent des réalités intradiégétiques. La mort se répète et ne veut pas s'écouler, le défunt se démultiplie et traverse les couches du palimpseste narratif. Le sang éclabousse les murs comme l'encre éclabousse le papier :

Blood spraying the walls and floor.
Blood everywhere.
Blood, with its own stories to tell... (*Question of Blood*, p.392)

Dans un roman policier, le sang versé est l'élément perturbateur qui déclenche la narration : sans épanchement de sang, pas de récit. Le roman noir est une écriture du sang versé, c'est-à-dire un récit qui prend l'épanchement pour origine ; mais, dans le cas de *A Question of Blood*, c'est aussi une histoire racontée par le sang. Dans ce roman, les équipes de la police scientifique tentent de reconstituer les circonstances d'un massacre en étudiant l'angle et la force de l'impact des balles grâce aux motifs que le sang a formé sur les murs. D'où la remarque « Blood, with its own stories to tell » : le sang sur les murs raconte l'assassinat aussi bien sinon mieux que ne le fait l'encre sur le papier. L'inadéquation entre la disposition des taches de sang et les récits des témoins donne d'ailleurs à Rebus l'occasion de se faire un sang d'encre...

Cette écriture de la cruauté (c'est-à-dire, étymologiquement, du sang versé⁴³³) caractérise plus particulièrement l'incipit de chaque roman, déclencheur de la quête et de la résolution typiques du schéma actanciel policier. Cependant, le lecteur peut relever tout

⁴³³ En latin, cruor, cruoris signifie « le sang qui coule ».

au long de la série bien d'autres récits enchâssés inspirés de la tradition gothique. Le texte fait même preuve d'une véritable fascination pour certaines des légendes populaires d'Édimbourg. Dans *The Falls*, le personnage de Jean Burchill, conservatrice du Musée d'Histoire écossaise, raconte l'histoire des « résurrectionnistes » à Rebus, et, à travers lui, au lecteur. Les « résurrectionnistes » étaient les voleurs de cadavres qui, au XIX^e siècle, vendaient des corps fraîchement déterrés à la faculté de médecine pour dissection. Ils inspirèrent les assassinats de Burke et Hare en 1827 et 1828 : plutôt que de déterrer des cadavres trop bien gardés, les deux hommes en produisaient de nouveaux en assassinant des marginaux. Burke fut pendu, et avec sa peau on fit des portefeuilles et des carnets encore exposés à Surgeon's Hall (*Falls*, p.97). L'émotion de Jean à l'issue de ce récit est palpable :

Her voice died away. She seemed momentarily lost to the present as she considered Edinburgh's blood-soaked past. Rebus was there with her. Resurrectionists and wallets made of human skin... witchcraft and hangings. (*Falls*, p.97)

Les pendaisons pour sorcellerie remontent au XVIII^e siècle et jusqu'au au Moyen Âge. Le texte part du présent pour remonter vers un passé de plus en plus reculé, qui est associé à plusieurs zones de la ville maintes fois évoquées. Ainsi, le lecteur assidu de Rankin en vient à associer automatiquement le portefeuille en peau humaine à la faculté de médecine, les pendaisons de sorcières à la place de Grassmarket (*Set in Darkness*, pp.95-96), et les « résurrectionnistes » au cimetière de Greyfriars (*Falls*, p.399). Le parcours de ces lieux équivaut presque à un voyage dans le temps. Le passé apparaît comme un lieu ou une série de lieux, une sorte de quatrième dimension de l'espace à Édimbourg, comme le confirme la mention : « Rebus was there with her ».

Quoique Burke et Hare n'aient pas eu besoin de cimetières pour opérer, leur souvenir est symboliquement lié aux « mortsafes » de Greyfriars. Rebus se rend souvent dans ce cimetière :

He saw graves covered with iron railings – mortsafes, protecting the deceased from the Resurrection Men. (*Falls*, p.399)

Les grilles qui protègent les tombes peuvent sembler des symboles d'une conservation forcée du passé et d'une résistance à l'oubli. Mais elles évoquent aussi par métonymie le souvenir de ce qu'elles essayent justement d'empêcher : le rapt nocturne de cadavres. Ces enlèvements constituent chez Rankin des allégories de ce que la psychanalyse appelle le retour du refoulé. Les cadavres ne veulent pas rester à leur place sous terre et luttent contre l'amnésie collective.

Les cimetières sont des lieux privilégiés du roman noir à la manière d'Ian Rankin. Tandis qu'un Philip Marlowe abandonne les cadavres où il les trouve (ou les produit !)⁴³⁴, John Rebus médite volontiers sur les conséquences de la violence environnante. De manière symptomatique, l'incipit du tout premier roman de la série se déroule dans un cimetière (*Konts & Crosses*, p.3). Un conseiller municipal de *Let It Bleed* est assassiné dans un chemin nommé Coffin Walk le long du cimetière de Dalry (*Let It Bleed*, p.279), et c'est dans le cimetière de Warriston que l'on retrouve le corps d'une prostituée dans *Black & Blue* (*Black and Blue*, p.50) et que Rebus démasque les criminels de *The Falls* (*Falls*, pp.468-471). Dans le cimetière de Calton, Rebus rencontre pour la première fois le chef du pouvoir exécutif écossais (*Let It Bleed*, pp.214-217) et démasque un politicien corrompu (*Hide & Seek*, pp.127-134). Le cimetière est une hétérotopie⁴³⁵ qui met tous les lieux et toutes les fonctions de la ville en relation.

A en croire l'écriture de Rankin, les cimetières anciens d'Edimbourg sont aussi des connecteurs temporels ; on peut les parcourir comme des livres d'histoire ouverts. Il en va ainsi, notamment, du cimetière de Warriston :

The newer section, with stone driveway, soon gave way to an earthen path between fading inscriptions. There were obelisks and Celtic crosses, lots of trees and birds, and the electric movements of squirrels. A tunnel beneath the walkway took you to the oldest part of the cemetery, but between tunnel and driveway sat the heart of the place, with its roll-call of Edinburgh's past. Names like OvenStone, Cleugh, and Flockhart, and professions such as actuary, silk merchant, ironmonger. There were people who'd died in India, and some who'd died in infancy. (*Hanging Garden*, p.95)

⁴³⁴ Raymond CHANDLER. *The Big Sleep*. London: Penguin, 2005.

⁴³⁵ Michel FOUCAULT. « Des espaces autres ». *Op. cit.*

La déambulation dans le cimetière est un voyage dans le temps. Les croix et les obélisques sont la matérialisation d'une mélancolie, d'une contemplation du passé teintée de regrets et estompée par l'oubli (« fading inscriptions »). Il se dessine dans ce passage une relation ambiguë entre passé et présent, faite de proximité et d'éloignement. L'énumération de noms et de professions esquisse en quelques touches la diversité de l'ancien peuplement d'Edimbourg et son humanité commune avec la population actuelle, mais aussi la distance qui le sépare du présent, puisque les professions exercées alors ont toutes disparu. Comme cette liste de noms, le passé a un caractère hypnotique, quasi incantatoire. Les cimetières et leurs mémoriaux sont véritablement des monuments (*monumenta*, ceux qui perpétuent le souvenir). Cependant, nous l'avons vu, tous les autres lieux de la ville fonctionnent également comme des repères mnésiques, et donc des monuments. Le cimetière déborde donc ses limites spatiales, s'étend et englobe bientôt symboliquement toute la ville.

Ainsi en va-t-il de la principale rue commerçante de Glasgow dans *Laidlaw* : « Sauchiehall Street was a graveyard of illuminated tombstones. »⁴³⁶ La métaphore est curieuse, car elle rassemble des polarités opposées : Sauchiehall Street est une rue large, propre et très fréquentée, toute illuminée de boutiques et bordée de hauts immeubles (mouvement ascendant), tandis que le *topos* du cimetière est associé à la solitude, à l'obscurité et à l'enfouissement (mouvement descendant). Il se produit une inversion des polarités du haut et du bas, de la vie et de la mort, ou plutôt une invasion de la vie par les sèmes de la mort.

Au Musée d'Histoire écossaise, Rebus parcourt « a narrow corridor filled with shadows and images of death » (*Falls*, p.94) qui débouche sur une salle ornée de « skeletons and gargoyles » (*Falls*, p.96). Ces salles constituent une projection de

⁴³⁶ William McILVANNEY. *Op. cit.*, p.6.

l'architecture gothique et des intrigues sanglantes des romans dont Rebus est le personnage principal, si bien que le protagoniste se déplace dans un modèle réduit de son univers diégétique. Une description intervient sans explication préalable, que le lecteur hésite un instant à interpréter comme réelle dans le monde de la diégèse, puis qu'il identifie comme la description d'une peinture accrochée au mur :

A black coach waited to take its next cargo to some Victorian graveyard, while nearby sat a large iron coffin. Rebus couldn't help reaching out to touch it. (*Falls*, p.94)

Le geste de Rebus redouble l'illusion de réalité éprouvée un instant par le lecteur : le cimetière sort symboliquement de son cadre pour empiéter sur le monde environnant. Ce sentiment est renforcé par l'intrigue policière : en effet, l'inspecteur est venu au musée pour enquêter sur de petites poupées funéraires que l'on a retrouvées sur les lieux d'un assassinat. Il s'agit de figurines de l'époque victorienne couchées dans des cercueils de bois, et qui ne cessent de surgir en des lieux inattendus depuis les années 1830. Les cimetières du romancier écossais débordent. Une horloge baroque ornée de squelettes animés reflète tout un monde romanesque :

The pendulum was a polished mirror. Looking at it, Rebus caught glimpses of himself, and behind him the whole museum, each spectator captured. (*Falls*, p.98)

Toutes les heures, au cœur de la ville de Rankin, des squelettes esquissent une danse macabre. Le pendule reflète symboliquement le protagoniste et la société écossaise derrière lui : l'Ecosse, entourée de toutes parts par les figures gothiques de la mort, est comprimée dans un disque étriqué qui oscille entre passé et présent. De fait, la narration décrit des rues et des bâtiments qui n'ont pas beaucoup changé au cours des siècles, et sont habités par les esprits des morts. Si l'on s'égaré dans un parc la nuit, on risque d'être aspiré par le passé. Si l'on creuse le sol d'Edimbourg, on y découvre des horreurs refoulées :

Darkness had fallen. Shadows seemed to rise all around him as a bell tolled in the distance. The blood that had seeped into stone, the bones that lay twisting in their eternity, the stories and horrors of the city's past and present... he knew they'd all come rising in the digger's steel jaws, bubbling to the surface as the city began its slow ascent towards being a nation's capital once again. (*Dead Souls*, p.481)

2) SPECTRES, DÉDOUBLEMENTS ET RÉVERSIBILITÉ

Parmi les motifs traditionnels du gothique, il en est un qui est lié plus étroitement à la littérature écossaise qu'à toute autre littérature puritaine : le *topos* du double. Il est particulièrement pertinent dans ce pays déchiré entre sa culture et celle de son ancien conquérant ; peut-être est-ce pour cette raison que les romans de James Hogg et surtout de Robert Louis Stevenson consacrés à ce thème ont marqué la littérature et les imaginations bien au-delà des frontières de l'Écosse. La force de ce motif est telle qu'il se répercute jusque dans la littérature contemporaine : Ian Rankin, notamment, s'inscrit délibérément dans une lignée d'écrivains écossais fascinés par la duplication et la réversibilité.

1. Doctrine calviniste, doppelgänger et pacte faustien

- Spectres puritains

Le folklore local veut qu'Édimbourg soit hantée par de nombreux fantômes. Dans un article publié dans *The Independent*, Rankin n'hésite d'ailleurs pas à baptiser sa ville « capitale mondiale des fantômes » (« Spook Capital of the World »), et décrit avec un léger agacement la récupération commerciale des revenants par l'industrie touristique :

Ghosts have become big business in Edinburgh. On any given evening, the casual stroller can take barely a dozen paces along the High Street without being assailed by parties of tourists, led almost inevitably by a pasty-faced man in a black cloak.⁴³⁷

Un fantôme, c'est du temps suspendu dans un lieu. La hantise est donc la suite logique du rapport tourmenté au temps qu'éprouve la nation écossaise : « Ghostly goings-

⁴³⁷ Ian RANKIN. "Welcome to the Spook Capital of the World: Edinburgh is Turning to its Darker Side to Sell Itself to Curious Visitors". *The Independent*, April 22th 2001. [consulté le 9 juin 2009]. Disponible sur *The Independent online*

<http://www.independent.co.uk/opinion/commentators/ian-rankin-welcome-to-the-spook-capital-of-the-world-682192.html>

on are the very fabric of Edinburgh's being.»⁴³⁸ Il est donc tout à fait naturel que les romans de l'écrivain soient eux aussi hantés :

Edinburgh slept on, as it had slept on for hundreds of years. There were ghosts in the cobbled alleys and on the twisting stairways of the Old Town tenements, but they were Enlightenment ghosts, articulate and deferential. They were not about to leap from the darkness with a length of twine ready in their hands. (*Knots & Crosses*, p.37)

Malgré le cadre narratif globalement réaliste de la série, Ian Rankin dédaigne de donner une explication rationnelle au phénomène ; il n'encourage particulièrement ni une interprétation métaphorique, ni une interprétation psychique, ni une interprétation littérale. De même, son protagoniste Rebus est visité régulièrement par des fantômes lorsqu'il veille la nuit :

Some nights the ghosts came, settling themselves on the sofa or cross-legged on the floor. Not enough to fill the room, but more than he'd have liked. Villains, dead colleagues. (*Set in Darkness*, p.261)

Plus encore que des phénomènes surnaturels, les fantômes sont une projection de la mélancolie du protagoniste. Parfois aussi ils émettent des ondes rassurantes, comme ces fantômes des Lumières qui peuplent les allées étroites de la vieille ville, ou comme cette calèche qui attend Jim Margolies à l'issue de sa chute mortelle :

A black coach is waiting for him at the foot of Salisbury Crag. Its headless driver is becoming impatient. The horses tremble and whinny. Their flanks will lather on the drive home. (*Dead Souls*, p.4)

La figure de la mort comme cocher court dans toute la tradition puritaine. On la trouve déjà chez John Bunyan lorsque Faithful, compagnon de Christian mort en martyr à Vanity Fair, est emporté aussitôt vers le ciel par une calèche attelée à deux chevaux⁴³⁹. Le motif de la calèche a été ensuite maintes fois repris par la littérature gothique. Amelia Edwards, écrivain anglais de l'époque victorienne, a écrit une longue nouvelle intitulée « The Phantom Coach »⁴⁴⁰. On pense aussi à l'essai de Thomas De Quincey intitulé « The

⁴³⁸ Ian RANKIN. *Ibid.*

⁴³⁹ John BUNYAN. *Op. Cit.*, p.102.

⁴⁴⁰ Amelia EDWARDS. "The Phantom Coach" [1864]. <http://www.eastoftheweb.com/short-stories/UBooks/PhanCoac.shtml>. Consulté le 25 août 2012. Dans cette nouvelle, un homme perdu dans la campagne monte dans une calèche fantôme, qui avait tué tous ses passagers dans un accident dizaine d'années auparavant.

English mail-coach », où les chevaux de la malle-poste, conduite par un cocher borgne qui s'est endormi, s'emballent. La voiture manque d'entrer en collision avec la calèche de deux amoureux qui allaient au pas. Sous la plume de De Quincey, le cocher devient:

Death the crowned phantom, with all the equipage of his terrors, and the tiger roar of his voice.⁴⁴¹

Que cette calèche mène au paradis ou en enfer, elle a partie liée avec la conception puritaine de l'au-delà.

De fait, le fantôme écossais doit autant à la religion presbytérienne qu'au lieu qu'il hante. Il nous faut à présent tracer une distinction entre fantôme et spectre : tandis que le fantôme est un mort qui revient, le spectre peut parfois être une apparition surnaturelle d'une autre origine. La définition et les contours de chacune de ces deux figures sont par essence flous, et on peut les intervertir aisément. Mais la figure du spectre semble éveiller des résonances plus mystiques. Dans son ouvrage *The Puritan-Provincial Vision*, Susan Manning explique le lien entre le calvinisme, sur les préceptes duquel fut fondée la religion presbytérienne écossaise, et la figure du spectre. D'après la théologie de Calvin, d'où sont issues les confessions puritaines d'Ecosse et d'Amérique, le péché originel a séparé l'homme de la nature et déformé la vision de l'homme, si bien que Dieu ne peut plus se manifester à l'homme. Mais celui-ci continue d'aspirer à une communication avec le divin, si bien qu'il tente d'interpréter les événements qui ont lieu dans le monde comme des signes, lesquels demeurent cependant obscurs⁴⁴². D'où une tendance à expliquer les événements de la vie d'un individu comme emblématiques des étapes de sa progression spirituelle. En d'autres termes, « the narrative of the life of the convert from birth to death is the allegory of the soul's journey towards salvation. »⁴⁴³

⁴⁴¹ Thomas De QUINCEY. "The English Mail-Coach". In *The Confessions of an English Opium-Eater and Other Writings* [1821]. New York : Oxford University Press (coll. "Oxford World Classics"), 1998, p.224.

⁴⁴² Susan MANNING. *The Puritan-Provincial Vision: Scottish and American Literature in the Nineteenth Century*. Cambridge : Cambridge UP, 1990, p.7.

⁴⁴³ Susan MANNING. *Ibid.*, p.12.

Cette conception du rapport entre monde séculier et monde spirituel a donné naissance à des allégories littéraires telles que *The Pilgrim's Progress*⁴⁴⁴, de John Bunyan, où les tribulations de l'âme sont projetées dans un espace symbolique. Puis, la tradition littéraire écossaise s'est approprié ce motif du voyage :

Scott and Stevenson both wrote 'road novels,' fiction that takes its characters on actual and metaphorical journeys through Scotland as a means of drawing together disparate cultures and conflicting histories.⁴⁴⁵

De même chez Ian Rankin, Rebus envisage la vie sous les auspices d'un voyage spirituel teinté de prédestination :

My God, was nothing arbitrary in this life? No, nothing at all. Behind the seemingly irrational lay the clear golden path of the design. Behind this world there was another. (*Knots & Crosses*, p.206)

L'espace est le référentiel où s'inscrit la spiritualité puritaine. Une analyse plus approfondie de la théologie sous-jacente aux romans de Rankin nous permettra de mieux appréhender la dialectique de l'espace.

Susan Manning explique que le dogme calviniste offrait à l'époque de la Réforme une conception du monde complète et cohérente à ses fidèles, et que même lorsque ses préceptes ont perdu de leur force de conviction, ils ont continué à habiter l'imagination de ceux qui ont été élevés dans son sillage⁴⁴⁶. De fait, le texte d'Ian Rankin fait à maintes reprises référence à l'éthique presbytérienne incarnée par la figure de John Knox, réformateur de la religion et de la morale écossaises qui mit en application les préceptes de Calvin au XVI^e siècle (*Set in Darkness*, p.231 ; *Resurrection Men*, p.135). Dans *Falls*, les étrangers surnomment la ville d'Edimbourg « Fort Knox » (p.372), et un personnage module ce surnom en « Knoxland » (*Resurrection Men*, p.135).

Du parallélisme calviniste entre vie sur terre et au-delà, il découle que tout malheur advenu à un individu au cours de sa vie doit être le signe de quelque vice dans son

⁴⁴⁴ John BUNYAN. *Op. cit.*

⁴⁴⁵ Jenni CALDER. *Op. cit.*, p.121.

⁴⁴⁶ Susan MANNING. *Ibid.*, p.1.

caractère, ou la juste punition d'un péché qu'il aurait commis⁴⁴⁷. Mais l'équation se complique si l'on admet la possibilité d'une intervention directe du diable. Pour approfondir la question, Susan Manning se penche sur la théologie sous-jacente aux procès de sorcières qui ont eu lieu en Ecosse et en Amérique à la fin du XVII^e siècle. La question éthique qui se posait aux juges était la suivante :

If the man whose cattle died or the girl who was tormented with hysterical fits was not experiencing retribution and was not therefore responsible for those evils, did demonic possession absolve the possessed of moral responsibility for the evils he or she caused to others?⁴⁴⁸

Il y avait là un hiatus : comment juger de la responsabilité ou de l'innocence de la personne ? Comment pouvait-on avoir commis un méfait en personne et pourtant en être innocent ? Dans ce vide épistémologique s'est logé le concept de « spectre ». Le spectre est un esprit malin commandité par le diable et qui prend l'apparence de l'accusé pour commettre des méfaits en son nom ; les deux entités, la mortelle et la surnaturelle, agissent indépendamment l'une de l'autre. Lors d'un procès en sorcellerie, les interventions de témoins affirmant avoir observé les agissements du spectre de l'accusé étaient appelés « spectre evidence » et considérés comme des preuves. Le spectre est ce que l'on a vu : d'où son étymologie latine, intimement liée avec la question du regard. La figure du spectre a été d'autant mieux accueillie et assimilée qu'elle confortait les mythologies païennes écossaise et irlandaise du *coimhneadh* (co-walker), ou *Doppelgänger*⁴⁴⁹.

Avant donc d'être l'esprit d'un mort qui revient sur terre, le spectre était le double immatériel d'un être vivant. Les sources de Susan Manning précisent que ce double était semblable en tous points à l'homme qu'il hantait, comme un frère jumeau, et qu'il le suivait comme son ombre (« haunting him as his shadow »⁴⁵⁰). Il devint ensuite une image forte dans la fiction des Etats-Unis et de l'Ecosse. En 1824, James Hogg publia son

⁴⁴⁷ Susan MANNING. *Ibid.*, p.22.

⁴⁴⁸ *Idem.*

⁴⁴⁹ *Idem.*

⁴⁵⁰ *Idem.*

roman *The Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*, qui exploite cette question du double diabolique dans des termes extrêmement proches de ceux de la théologie presbytérienne⁴⁵¹. Il s'agit de l'histoire de deux demi-frères ; le plus jeune, Robert Wringhim, poursuit et persécute son aîné. L'aîné, George Colwan, en fait pour la première fois la rencontre de la manière suivante :

He perceived a lad with black clothes, and a methodistical face, whose countenance and eye he disliked exceedingly, several times in his way, and that was all the notice he took of him the first time they two met. But the next day, and every succeeding one, the same devilish-looking youth attended him as constantly as his shadow⁴⁵².

L'allure « méthodiste » et les vêtements noirs du jeune homme placent immédiatement le passage dans un contexte puritain. Le caractère diabolique du frère ennemi est sensible dès l'abord, et le fait qu'il suive Colwan « comme son ombre » l'assimile à un spectre. De la même manière, Morris Gerald Cafferty, l'un des doubles récurrents du protagoniste, semble une ombre à Rebus : « Cafferty's shadow looming larger than any. » (*Set in Darkness*, p.262). Le spectre du calvinisme est un double diabolique ; le fantôme de la tradition populaire est un mort qui ne parvient à se détacher d'un lieu. Les apparitions surnaturelles chez Rankin relèvent alternativement de ces deux catégories.

Un lecteur attentif de James Hogg pourra retrouver chez Ian Rankin des scènes de ses romans transposées à l'époque contemporaine. L'incipit de *Dead Souls*, où Jim Margolies se jette du haut des Salisbury Crags (*Dead Souls*, pp.3-4), est une scène extrêmement riche où les références au roman gothique se multiplient. Si celle-ci offre une occurrence de calèche fantôme, elle constitue aussi, de manière plus fondamentale encore, la réécriture d'un épisode de *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*⁴⁵³. Dans le passage de Hogg, George Colwan monte un matin se promener en haut des

⁴⁵¹ James HOGG. *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* [1824]. London : Penguin (coll. "Penguin Classics"), 1987.

⁴⁵² James HOGG. *Ibid.*, p.46.

⁴⁵³ James HOGG. *Ibid.*, pp.62-63.

Salisbury Crags, et il est d'abord surpris et charmé par un effet de lumière sur la brume qui crée un arc-en-ciel circulaire. Mais son demi-frère Robert Wringhim, qui lui veut du mal, l'a suivi à son insu. Il se rapproche de George en rampant, assis au sommet, pour le pousser dans le vide. George perçoit d'abord sa présence menaçante par l'intermédiaire d'un effet d'optique qui projette sur le brouillard devant lui l'ombre démesurée de Wringhim :

Gracious Heaven! What an apparition was there presented to his view! He saw, delineated in the cloud, the shoulders, arms, and features of a human being of the most dreadful aspect. The face was the face of his brother, but dilated to twenty times the natural size. Its dark eyes gleamed on him through the mist, while every furrow of its hideous brow frowned deep as the ravines on the brow of the hill. [...]

George conceived it to be a spirit. He could conceive it to be nothing else; and he took it for some horrid demon by which he was haunted, that had assumed the features of his brother in every lineament, but, in taking on itself the human form, had miscalculated dreadfully on the size, and presented itself thus to him in a blown-up, dilated frame of embodied air, exhaled from the caverns of death or the regions of devouring fire.⁴⁵⁴

Ce monstre est comme une incarnation de la figure de l'hyperbole, chère au romantisme, et des illusions effrayantes que crée la littérature gothique. L'apparition, appuyée par des superlatifs et un champ lexical de l'horreur inspiré de la mythologie chrétienne de l'enfer, est annoncée par des interjections. Mais l'ombre projetée sur la brume est surtout le double d'un double, la projection du frère maléfique qui suit Colwan comme son ombre. Cette apparition démultiplie l'image du spectre, qui semble gagner en puissance et en terreur ce qu'elle perd en substance. D'un point de vue symbolique, Colwan a raison de prendre cette apparition pour un démon, puisqu'elle est le spectre d'un spectre maléfique. Dans la suite du récit, George tourne les talons juste à temps pour fuir le péril qu'il croit percevoir devant lui, et entre en collision avec Robert avant que celui-ci ait pu le pousser dans le vide.

Dans l'incipit de *Dead Souls*, Jim Margolies, perché au même endroit, sent une présence derrière lui :

There is a figure behind him in the darkness, drawing nearer. He half-turns to confront it, then quickly looks away, suddenly fearful of meeting the face. (*Dead Souls*, pp.3-4)

⁴⁵⁴ *Idem.*

Le lecteur ne peut à ce stade identifier la silhouette derrière Jim Margolies, et la formule « suddenly fearful of meeting the face » semble faire écho à la terreur de George Colwan à la vue de cet être d'un aspect terrible, avec ses yeux sombres qui luisent sous un front hideux. L'intertextualité connote donc la présence derrière Jim Margolies de manière menaçante. Mais sur ce point, Ian Rankin induit le lecteur en erreur : la fin du volume dévoilera que la personne qui se tenait derrière Jim Margolies n'était autre que sa femme, qui voulait lui parler ou peut-être le retenir. L'inquiétude créée chez le lecteur ne s'explique donc pleinement que si on la met en relation avec le passage de Hogg, où l'être qui se rapproche par derrière est l'objet d'une frayeur greffée sur une menace réelle.

Le roman de Rankin actualise d'ailleurs cette menace dans un passage du même roman qui fonctionne comme une variation: celui de la mort de Darren Rough, assommé par derrière à l'aide d'une pierre alors qu'il se tenait au sommet de la même falaise, et dont le corps s'est écrasé en contrebas (*Dead Souls*, pp.247-249). Cette mort peut être interprétée comme une rétribution puritaine, puisque Darren Rough s'était rendu coupable du crime de pédophilie : dans un schéma presbytérien, on peut considérer que la main de Dieu a sanctionné son impureté. A l'occasion de l'examen de son cadavre, la narration fait d'ailleurs incidemment usage du terme de « purity », cher au presbytérianisme, bien que dans une acception très différente et éminemment contemporaine :

The scene-of-crime team was at work, securing the *locus* and ensuring what they liked to call its 'purity'. (*Dead Souls*, p.248)

Car dans le roman policier de langue anglaise, le terme de *locus*, plus que l'étymologie latine du mot « lieu », est surtout un synonyme de « scene of crime ». Curieusement, la pureté, qui ne décrit plus que rarement le caractère d'un personnage, caractérise un lieu à partir de l'instant paradoxal où il est souillé par du sang humain versé. Le roman policier décèle de la « pureté » à l'opposé des prescriptions des dix Commandements. Rankin, conscient de cette contradiction, encadre le substantif problématique de guillemets

prudents, tout comme les policiers entourent le cadavre de clôtures de fortune et de plaisanteries :

He laughed, and Rebus laughed with him. It was like that at the *locus*, everyone pretending nothing was out of the ordinary, erecting barriers to separate them from the glaring fact that everything was out of the ordinary. (*Dead Souls*, p.249)

Dans le roman policier, le crime se distingue de la normalité tout comme le surnaturel se distingue du cours naturel des choses dans le roman gothique. James Hogg décrit des aberrations théologiques qui prennent corps, et Rankin des corps qui constituent des aberrations sociales.

En effet, le *topos* du double dans *The Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* ne se limite pas à l'antinomie, relativement naturelle, entre les demi-frères Colwan et Wringhim. Dans ce roman, Robert Wringhim est lui-même hanté par Gil Martin, un être surnaturel qui le pousse au crime. Gil Martin est une incarnation du diable, qui flatte l'orgueil du très dévot Robert Wringhim en le confortant dans son opinion qu'il appartient à la minorité des élus qui iront au Paradis, quelles que soient leurs actions dans ce bas monde. Il parvient même à le convaincre, à force de sophistique, que ce serait faire l'œuvre de Dieu que d'abattre des créatures impures :

Thou are called to a high vocation; to cleanse the sanctuary of thy God in this thy native land by the shedding of blood⁴⁵⁵.

Wringhim se rend par la suite coupable de l'assassinat d'un pasteur très sage, de son frère puis de sa propre mère. Le tout est à ses yeux *justifié* par le concept calviniste de prédestination absolue que le tentateur pousse jusque dans ses extrémités les plus radicales. Todd Goodyear, l'assassin d'*Exit Music*, ne raisonne pas autrement lorsqu'il tue pour faire accuser Rebus. Jeune policier irréprochable et dévot, il est un avatar contemporain de la figure de Wringhim. Il s'estime justifié, et quand Rebus l'accuse du meurtre, il répond par une citation de la Bible : « 'I am pure from my sin.' » (*Exit Music*, p.546).

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p.152.

Le roman de Hogg se situe au croisement de nombreux genres littéraires : entre autres le gothique, la satire, l'allégorie puritaine. Il anticipe également sur le développement de ce que les anglophones appellent *crime fiction*, et s'enrichit d'une touche de métafiction. Il a donc toute la richesse requise pour pouvoir être réinterprété par d'autres écrits littéraires. De fait, l'intrigue de *The Black Book*, d'Ian Rankin, s'inspire distinctement du roman de Hogg. Un jeune homme de bonne famille, Aengus Gibson, y est tenté par Cafferty, l'incarnation du diable dans le récit de Rankin, et poussé à commettre un meurtre. Il est par la suite visité la nuit par le fantôme de sa victime. Gibson note dans son journal intime : « The corpse haunts me. Last night I dreamt it came back to me, charred, smouldering. » (*Black Book*, p.308). Il est également hanté par le personnage bien vivant de Cafferty, qui le poursuit jusqu'en haut d'une colline (comme dans *The Confessions*) pour le terroriser et le plier à sa volonté. Le gangster espère ainsi pouvoir contrôler les affaires de Gibson lorsque le jeune homme héritera de la brasserie de son père.

He's biding his time. [...] Watching as I take instructions in the business. Waiting for the day when I take over from my father. I think he wants it all, body and soul. Yes, body and soul. (*Black Book*, pp.308-309)

Gibson a vendu son âme au diable. Cet extrait fait écho à la scène toute faustienne où Wringhim prête allégeance à Gil Martin. Le démon attache grand prix à cette conquête, du fait de la dévotion du jeune homme. Wringhim, qui écrit son histoire à la première personne, s'imagine que son compagnon est un grand prince de ce monde, peut-être l'héritier du trône russe. Gil Martin attise sa convoitise en lui promettant monts et merveilles :

'I will place you on the right hand of my throne, and show you the grandeur of my domains, and the felicity of my millions of true professors.'
I was once more humbled before this mighty potentate, and promised to be ruled wholly by his directions⁴⁵⁶.

⁴⁵⁶ James HOGG. *Ibid.*, p.190.

Par ces quelques mots, Wringhim vend son âme à Lucifer. Il en est par la suite cruellement puni : poursuivi sans cesse par des démons, il finit par commettre ce qui est peut-être le pire péché de tous, le suicide, qui le condamne sans rémission à brûler en enfer. Aengus Gibson, lui aussi, se suicide, en se jetant du haut d'une cuve de la brasserie familiale que convoitait Cafferty.

Tout au long de la série, Rebus est lui aussi tenté par des figures diaboliques. Morris Gerald Cafferty semble constituer pour lui un « ami » aussi ambigu que Gil Martin :

“I had a very interesting talk this afternoon with your friend Cafferty.
‘People keep calling him my ‘friend.’
‘And he’s not?’
‘Take away the r and you’re getting close.’” (*Resurrection Men*, p.144)

« A fiend » : c'est aussi par ces mots que Mr Utterson désigne le personnage de Mr Hyde⁴⁵⁷. Comme Rebus dans cette réplique, le nom de Morris Gerald Cafferty joue sur les lettres : il partage les initiales de Gil Martin, et contient presque toutes les lettres du patronyme que s'est choisi le démon de Hogg. Le symbolisme qui s'attache au personnage de Cafferty confirme cette filiation. Ainsi, lors d'une visite à la prison de Barlinnie où Cafferty est enfermé, Rebus met en garde son collègue Hynds : « 'He's the serpent in the tree, DC Hynds. Whatever he says, it isn't worth hearing.' » (*Resurrection Men*, pp.319-320). De la même manière, Robert Wringhim, sous l'emprise de Gil Martin, se sent comme étouffé par un serpent constricteur : « I felt as one round whose body a deadly snake is twisted »⁴⁵⁸. A Cafferty qui propose un pari, Rebus répond : « 'Nobody in their right mind would bet with the devil.' » (*Resurrection Men*, p.320).

Limitée dans les premiers volumes de la série à des oppositions binaires (John Rebus/ Gordon Reeves dans *Knots & Crosses* ; Rebus/ the Wolfman dans *Tooth & Nail*), la figure du démon devient protéiforme dans les romans suivants, comme pour rappeler à Rebus ce verset de la Bible où Jésus soigne un homme possédé par le diable :

⁴⁵⁷ Robert Louis STEVENSON. *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* [1886]. Paris : Zulma Classics, 2005, p.18.

⁴⁵⁸ James HOGG. *Op. cit.*, p.190.

Et il lui demanda : Quel est ton nom? Légion est mon nom, lui répondit-il, car nous sommes plusieurs.⁴⁵⁹

Si Cafferty est présent tout au long de la série à partir de *The Black Book*, le diable lui adjoint rapidement des démons mineurs tels que Tommy Telford, Jake Tarawicz et Joseph Lintz dans *The Hanging Garden*, ou Francis Gray, Allan Ward et JazzMcCullough dans *Resurrection Men*. Il semble que ces deux volumes soient ceux où la tentation soit la plus forte, et où Satan ait envoyé le plus grand nombre de démons à l'assaut de l'âme de Rebus. Les démons de *The Hanging Garden* sont des gangsters, ceux de *Resurrection Men* des policiers. Francis Gray ne recule devant aucune violence, brutalisant les suspects et éliminant les témoins compromettants : il est celui qui a assassiné Edward Marber, dont le meurtre sert d'élément déclencheur à l'intrigue du roman. Il est, jusque dans son apparence physique, un avatar de Cafferty : « Similar in build and hairstyle to Big Ger Cafferty, but taller. » (*Resurrection Men*, p.458). Sous cette nouvelle apparence, la stature du démon semble augmenter à proportion de son pouvoir de séduction. En effet, la tentation qu'offrent les policiers est d'autant plus forte qu'ils sont plus proches de Rebus.

La remarque sur la stature physique de Gray est à mettre en regard avec l'intrigue de *The Confessions of a Justified Sinner*. En effet, Gil Martin se vante auprès de Wringhim de ses caractéristiques physiques troublantes : il est capable de changer d'apparence physique pour ressembler à sa victime :

[B]y looking at a person attentively, I by degrees assume his likeness, and by assuming his likeness I attain to the possession of his most secret thoughts.⁴⁶⁰

La ressemblance physique correspond bien à une affinité de tempérament et d'aspirations. L'être qui nous ressemble menace d'investir notre corps et notre âme. Il n'est donc pas surprenant que Cafferty et Francis Gray ressemblent physiquement à John Rebus. La ressemblance de ce dernier avec Cafferty cause d'ailleurs un quiproquo dans *Mortal Causes*, où des enfants du Garibaldi Estate qui ont déjà vu Cafferty croient, quand

⁴⁵⁹ Marc 5, 9: « Un démoniaque guéri ». *La Bible : Nouvelle version Segond révisée*. Paris : Alliance Biblique Universelle, 2001.

⁴⁶⁰ James HOGG. *Op. cit.*, p.132.

ils voient arriver Rebus, que c'est le même homme qui revient. Rebus isole un garçon et l'interroge à ce sujet :

'Remember you were with a pal, and he thought I was someone else. [...] Who did he think I was, son?'
'I don't know.'
'Yes you do.'
'I don't.'
'But someone a bit like me, eh? Similar build, age, height? Fancier clothes, though, I bet.'
'Maybe.' (*Mortal Causes*, p.251)

Quant à Gray, qui ressemble lui aussi à Cafferty, il a pour surnom « the Glasgow Rebus » (*Resurrection Men*, p.94). Comme chez Hogg, à travers l'apparence physique se déploie un vampirisme de la personnalité, une invasion de la sphère psychologique de la personne. Celle-ci se renforce également d'une occupation des espaces familiers de la victime : Gray, comme Rebus, est né dans un pays minier – Rebus dans le comté de Fife, Gray en Lanarkshire (*Resurrection Men*, p.253) –, et Gray trouve tout de suite ses repères dans l'appartement de Rebus :

Rebus noticed that Gray was sitting in the chair he himself normally used. Gray looked at home in it (*Resurrection Men*, p.139)

Dans la suite du roman, Rebus est soupçonné du meurtre d'un escroc du nom de Dickie Diamond, mais son alter ego Gray s'avèrera finalement coupable, comme autrefois le « spectre » dans les procès de sorcières. Il y a une diffusion ambivalente du concept de culpabilité dans les romans de Rankin : si tout indique que Rebus a tué Dickie Diamond, la possession démoniaque dont il est en apparence victime l'absout apparemment de son péché. Mais la sentence est réversible, car si, dans l'économie de l'intrigue, Francis Gray est matériellement coupable du crime, Rebus n'en est pas moins responsable car c'est lui qui a attiré Dickie Diamond à Edimbourg alors qu'il savait que l'homme y courait un danger mortel.

Rebus pêche par ailleurs souvent par orgueil – le péché de Lucifer par excellence. Il croit, comme le protagoniste de Hogg, pouvoir distinguer les justes des réprouvés, et avoir le droit de condamner les criminels. Tout comme Mr Blanchard, le pasteur des

Confessions qui perçoit les dangereuses perversions des principes de Wringhim et tente de le mettre en garde⁴⁶¹, Sir Ian Hunter essaye de montrer son erreur à Rebus :

'Listen to yourself, man,' Sir Ian Hunter's spat. 'Who are you, some Old Testament prophet? What gives you the right to hold the scales?' (*Let It Bleed*, pp.318-319)

Si Wringhim exécute sans pitié le pasteur Blanchard, Rebus immole de même symboliquement Ian Hunter à la fin de *Let It Bleed*, lorsqu'il apporte au Secrétaire d'Etat un dossier qui signifie l'exécution politique de Hunter et de ses collaborateurs, mais va du même coup condamner des milliers de personnes au chômage puisqu'il impliquera également la fermeture d'une industrie florissante. L'erreur de Rebus est la même que celle de Wringhim : se substituer au jugement divin et vouloir faire ce qu'il considère comme la justice *par n'importe quel moyen*.

Rebus n'est donc pas l'ange vengeur et impeccable auquel il voudrait s'identifier. Au contraire, il accumule les bavures dans l'exercice de son métier. Il se compromet dès ses années de formation militaire en Irlande, lorsqu'un contrôle de routine par les soldats britanniques dégénère en passage à tabac sans qu'il ne fasse rien pour l'empêcher (*Mortal Causes*, p.82). Dans *Black & Blue*, il se parjure et menace un petit escroc du nom de Mental Minto pour couvrir son collègue Holmes qui a passé celui-ci à tabac (*Black & Blue*, p.12). Chaque volume de la série apporte son lot de péchés et de compromissions.

L'inspecteur cède tout à fait à la tentation méphistophélique dans *The Hanging Garden*, lorsque sa fille, heurtée dans la rue par une voiture, se retrouve inconsciente à l'hôpital. Rebus est persuadé qu'il ne s'agit pas d'un accident, et demande à Cafferty de retrouver le responsable et de le lui livrer par n'importe quel moyen (*Hanging Garden*, p.177). Mais Rebus sait qu'un tel service a un prix. Le gangster lui demande :

'And in the meantime, you're a man?'
Rebus stared at him. 'I'm your man, he said.' (*Hanging Garden*, p.177)

Ces quelques petits mots simples constituent la signature apposée au bas d'un pacte avec le diable. Rebus réitère d'ailleurs son allégeance dans *Resurrection Men* :

⁴⁶¹ James HOGG. *Ibid.*, p.138.

Rebus stood up, fearing at first that his legs might not support him. His whole body felt like it was turning to dust... the dull sensation of ashes in his mouth.
I've made a pact with the devil, he thought as his hands gripped the edge of the breakfast table. Resurrection would only come to those who deserved it; Rebus knew he was not among them.
(*Resurrection Men*, p.470)

La poussière et les cendres sont des motifs bibliques. Le titre du roman, qui, en plus d'une référence aux *body-snatchers*, désigne des policiers corrompus à qui leurs supérieurs ont donné une dernière chance de se racheter, prend là encore une nouvelle acception, d'ordre religieux. Dans la lignée des héros de Raymond Chandler ou Dashiell Hammett, les romans de Rankin sont le récit d'une initiation au mal, d'une dégradation morale.

Une fois ce seuil franchi, tout le récit est structuré par des allégories manichéennes qui rappellent la société clivée de Saint-Augustin et du puritanisme : damnés, d'un côté ; élus, de l'autre.⁴⁶²

Rebus, qui a franchi l'ultime seuil, craint à juste titre le Jugement dernier, et en vient à redouter l'intervention soudaine dans son paysage familier d'un monstre de l'Apocalypse venu lui demander compte de ses péchés : « some Old Testament monster, some behemoth, some flood of destruction » (*Knots & Crosses*, p.194).

- **Réversibilité des rôles**

La répartition des rôles entre justes et réprouvés s'exprime bien souvent en termes spatiaux. Un collègue de Rebus, témoin de l'une de ses transgressions, tente de le rappeler à l'ordre :

But Pryde was shaking his head. 'There's a line we don't cross.'
'Get a grip, Bill. There's no line.' Rebus spread his arms. 'If there is, show me it.'
Pryde tapped his forehead. 'It's up there.'
'Then it's a fiction.'
'You really believe that?' (*Hanging Garden*, p.316)

Ici, s'exprime un parallélisme clair entre espace et domaine psychique. Une représentation schématique des enjeux de la morale consisterait, selon Bill Pryde, à tracer au sol une ligne de démarcation délimitant nettement le bien du mal. Ce schéma recoupe fréquemment une antinomie exprimée par les pronoms personnels « us » et « them », où « us » représente les policiers, placés implicitement du côté de la morale, tandis que

⁴⁶² Benoît TADIE. *Op. cit.*, p.103.

« them » désigne les criminels, en rupture avec l'éthique puritaine. Ou inversement : dans *Exit Music*, un détenu qui parle à son fils inverse la polarité en faisant, cette fois, prévaloir le point de vue de ceux qui vivent d'expédients sur celui des représentants de l'ordre : « 'This is where the game begins, son, and there's only two teams – us and them.' » (*Exit Music*, p.458). Le discours du personnage souligne le caractère ludique de cette opposition dialectique.

De fait, Rankin explore toutes les potentialités du renversement des polarités. S'il représente Cafferty comme la « *nemesis* » de Rebus (*Set in Darkness*, p.210), figure mythique assoiffée de vengeance (Rebus a réussi à mettre Cafferty en prison assez tôt dans la série, et celui-ci n'a de cesse de prendre sa revanche), Rebus le chasseur acharné n'en est pas moins lui-même la « *nemesis* » de malfaiteurs comme Darren Rough (*Dead Souls*, p.247). Le lecteur perçoit peu à peu, sous l'intégrité de surface, un prédateur féroce, tel que le décrit Benoît Tadié :

Depuis les débuts du polar, le détective se définit par sa fonction prédatrice. [...] Dans ses formes élémentaires, le détective est un chasseur de bêtes sauvages, un tueur pulsionnel qui ne se distingue guère des gangsters auxquels il s'oppose.⁴⁶³

Le personnage de Rebus nous dévoile peu à peu une tendance perverse intrinsèque reflétée par le miroir que lui tend son double Cafferty :

He enjoyed the basic, the feral. Cafferty had once accused him of liking cruelty, of being attracted to it; his natural right as a Celt. (*Mortal Causes*, p.81)

Or, si l'on éprouve un attrait pour la cruauté, quel meilleur métier que celui où l'on contemple sans cesse le spectacle de la violence ? Les motivations du justicier ne sont peut-être pas aussi dignes qu'il le prétend ; elles ont peut-être plus à voir avec l'instinct de mort qu'avec la protection des faibles puisqu'un policier, par définition, arrive toujours trop tard.

De même, si l'image du serpent est habituellement associée au personnage de Cafferty (*Resurrection Men*, pp.319-320), il peut arriver qu'elle soit soudain transférée du

⁴⁶³ Benoît TADIE. *Op. cit.*, p.79.

malfrat au policier. C'est effectivement ce qui se produit lorsque Cafferty, à force de provocations, déclenche une réaction physique agressive de la part de l'inspecteur :

Rebus's arm had snaked across the space between them, grabbing the narrow lapels of the Cafferty black leather jacket. (*Resurrection Men*, p.321)

Les pôles opposés du bien et du mal s'inversent et oscillent de l'un à l'autre des personnages.

Cafferty, de son côté, se voit affublé des qualités les plus contradictoires. Comme il sauve la vie à Rebus dans un incendie, il est qualifié de « knight in shining armour ». Mais cette métaphore est à son tour contredite par une autre, beaucoup plus sinistre, qui intervient quelques lignes plus bas :

Rebus looked up to see his saviour, his knight in shining armour. Big Ger Cafferty was still wearing his funeral suit and open shirt [...], looking every bit as amused as a butcher who finds the carcass he's working on is still alive. (*Mortal Causes*, p.301)

La réversibilité des rôles chez Rankin est quasi-infinie. Si dans un passage, Cafferty est comparé à un boucher sadique, ailleurs c'est Rebus qui endosse les sèmes du vampire. Lors du dénouement de *Set in Darkness*, il échappe de peu à la mort, et se réveille le lendemain « Frozen, aching, as if he'd spent the night in a sepulchre » (*Set in Darkness*, p.411). Immortel, sans âge, il aime les endroits confinés et entretient un rapport ambigu à la lumière du jour :

Daytime drinking was special. In a bar, time ceased to exist, and with it the outside world. For as long as you stayed in the pub, you felt immortal and ageless. And when you stumbled back out from twilight into raging daylight, [...] the world had a new shine to it. (*Falls*, p.222)

Toute une population de l'ombre est convoquée dans les pages de Rankin pour caractériser le protagoniste et ses doubles. Dans *Strip Jack*, le lecteur averti reconnaît entre les lignes le personnage de la sorcière lorsque le Dr Curt, médecin légiste de la série, accueille John Rebus et son acolyte Brian Holmes sur une scène de crime par l'apostrophe suivante, tirée à l'évidence de *Macbeth* : « 'When shall we three meet again... blasted heath et cetera.' » (*Strip Jack*, p.98)⁴⁶⁴.

⁴⁶⁴ William SHAKESPEARE. *MacBeth* [1623]. New York : Simon & Schuster ("Folger Edition"), 2003.

L'expression « blasted heath » est employée à l'Acte I scène 3, lorsque MacBeth rencontre les sorcières⁴⁶⁵. Les décors désolés comme celui de la lande et le motif de l'orage sont la métonymie d'une tourmente intérieure. Dans *Strip Jack*, cette référence confère une certaine ambiguïté au trio Rebus/ Curt/ Holmes, censé incarner la justice, mais qui avec ces lignes apparaît plutôt comme un élément perturbateur, une force de mauvais augure. Rankin continue ensuite à semer des indices renvoyant à *Macbeth*. Une vieille dame respectable porteuse d'un coupable secret passe son temps, comme Lady Macbeth, à s'essuyer les mains (*Strip Jack*, p.135). Elle porte le patronyme de Corbie, qui désigne un corbeau dans le dialecte écossais – un écho, peut-être, du monologue de Lady Macbeth (« The raven himself is hoarse ») à l'Acte I scène 5⁴⁶⁶, sinon du corbeau d'Edgar Allan Poe⁴⁶⁷. L'atmosphère déteint sur tous les personnages, qu'elle affuble de connotations inquiétantes.

Rebus est le serpent, le vampire, la sorcière – il sera aussi le fou :

The sudden anger in Cafferty's face seemed to give off a heat all of its own. 'You're mad, do you know that? You'd ignore any crime sitting in your path, sidestep it just so you could give me a bloody nose. That's the truth, isn't it, Strawman? You don't want anyone else; you just want Morris Gerald Cafferty.' (*Set in Darkness*, p.343)

L'opiniâtreté de Rebus déborde la sphère professionnelle pour se faire obsession personnelle. Son destin suit la même courbe que celui d'Henry Durie⁴⁶⁸ : caractérisé à l'origine comme un personnage positif, mais que la haine de son double aveugle jusqu'à ce qu'il perde tout sens moral dans son désir de vengeance. La perte des repères professionnels est métaphoriquement exprimée en termes de détours ou de déviations dans l'espace ; à l'image de ceux que John Rebus ne cesse de faire au cours de ses pérégrinations urbaines.

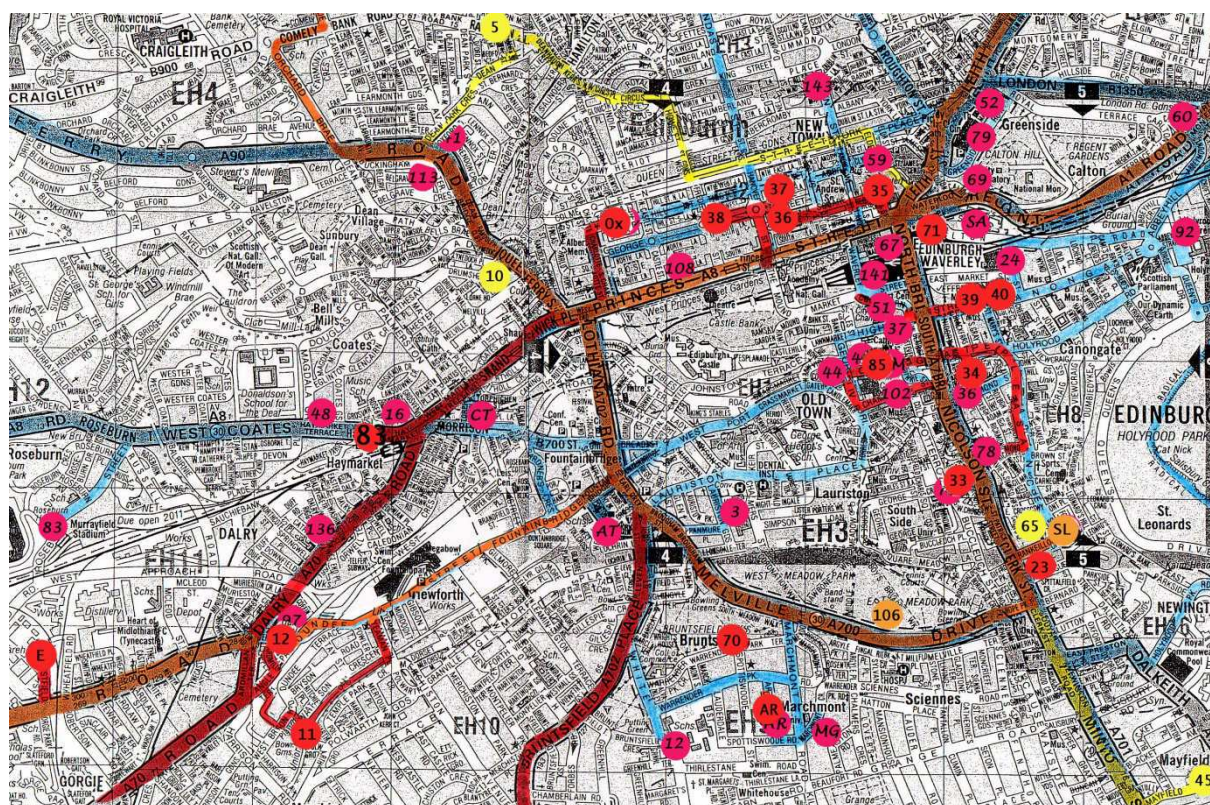
⁴⁶⁵ William SHAKESPEARE. *Ibid.* Act 1, scene 3, l.80.

⁴⁶⁶ William SHAKESPEARE. *Ibid.* Act 1, scene 5, l.39.

⁴⁶⁷ Edgar Allan POE. "The Raven". *Op. cit.*

⁴⁶⁸ Robert Louis STEVENSON. *The Master of Ballantrae* [1889]. London : Penguin (coll. "Penguin Classics"), 2001.

On dénombre pas moins de 136 déplacements différents dans *Let It Bleed* (Annexe 3), et 123 dans *Resurrection Men* (Annexe 7). Les cartes des déplacements dans les romans étudiés (Annexes 1, 2, 4, 5, 6) montrent un réseau de lignes très dense qui déborde somme toute assez rarement des limites d'Edimbourg. Pour se rendre compte de la densité du maillage à l'échelle de la série, il faudrait superposer les cartes des deux romans et multiplier l'effet par huit ou neuf, puisque la série comporte dix-huit romans. On se contentera d'étudier la superposition des cartes du centre-ville de *Let It Bleed* et *Resurrection Men*, qui constitue une mosaïque de points colorés, particulièrement dense dans les zones de North Bridge et de Princes Street. Ceux indiqués par des lettres au lieu de chiffres équivalent à une multiplicité de retours en un même lieu.



Etapes et déplacements en centre-ville dans Let It Bleed et Resurrection Men

Vu sous cet angle topographique, le piétinement compulsif de John Rebus confine à l'immobilisme. Après des débuts timides dans le centre d'Edimbourg, les intrigues des

divers volumes se déploient avec une plus grande amplitude sur le territoire écossais, ainsi que d'occasionnelles incursions dans les pays avoisinants. Mais *Exit Music* opère une rétraction, un mouvement de contraction de l'espace. A la fin de la série, le nombre des lieux possibles semble diminuer. L'engluement diégétique culmine avec le dernier tome, où l'on apprend que, lorsqu'il se sent trop seul la nuit, Rebus prend sa voiture et va se poster devant la maison de Cafferty :

It wasn't as if it would be the first time, and he doubted it would be the last. [...] No one had ever paid attention to Rebus. In fact, one dog walker had started to mistake him for a local, and would nod and smile or offer hello. The dog itself was small and wiry and looked less trusting, turning away from him the one time he tried crouching down to pat it. That had been a rare occurrence: mostly he stayed in the car, hands on the steering wheel, window rolled down and a cigarette between his lips. [...] He wouldn't even be watching the house necessarily, but he knew who lived there. (*Exit Music*, p.151)

Le fait que le voisin le salue permet d'estimer la fréquence avec laquelle il s'adonne à ce manège. La filature perd tout caractère professionnel pour se perdre dans les limbes de l'obsession. Le retour systématique en un même lieu simule le manque de progrès de l'enquête, qu'entrave le désir de vengeance de Rebus. Même le promeneur au chien fait, par contraste, ressortir l'immobilisme de Rebus. Une image beaucoup plus sombre de l'inspecteur se dessine en filigrane. L'inspecteur hante Cafferty comme le Maître de Ballantrae hante Henry Durie, comme Robert Wringhim hante James Colwan. A chaque fois qu'il tourne la tête, James Colwan trouve Robert Wringhim derrière lui, un peu à droite⁴⁶⁹ ; à chaque fois que Cafferty sort de sa maison de Bruntsfield, il trouve Rebus stationné de l'autre côté de la rue. Cet épisode inverse les polarités morales : c'est Rebus qui devient un double maléfique.

Si le fantôme est une allégorie du retour, Rebus en est véritablement un. Son obsession se cristallise autour d'un lieu, sur lequel il revient inlassablement. Il devient, pour ainsi dire, une émanation de ce lieu, et de ses différentes fixations dans le temps. Comme l'écrit Bachelard,

⁴⁶⁹ James HOGG. *Op. cit.*, pp.47, 59.

On croit parfois se connaître dans le temps, alors qu'on ne connaît qu'une suite de fixations dans des espaces de la stabilité de l'être, d'un être qui ne veut pas s'écouler, qui, dans le passé même quand il s'en va à la recherche du temps perdu, veut « suspendre » le vol du temps. Dans ses mille alvéoles, l'espace tient du temps comprimé. L'espace sert à ça.⁴⁷⁰

De fait, Rebus mesure le temps à l'aune des évolutions de cet espace privilégié qu'est la rue où réside Cafferty :

He'd been there so often, he'd started to notice changes: new lamp-posts or new pavements. Signs had gone up warning that come March the parking would be zoned. [...] A few rubbish skips had come and gone. He'd hear the Polish accents of the workmen. Extensions had been added to some homes, and the garages dismantled in two separate gardens. (*Exit Music*, p.151)

Les évolutions relevées (parking et nouveaux jardins) tiennent d'ailleurs du compartimentage, d'une réduction de l'espace vital. Espionnant son double, le protagoniste constate une subdivision progressive de l'espace environnant. Si le diable est étymologiquement ce qui sépare, Edimbourg est pour lui le terrain de jeu rêvé. Conjuguée au ressassement de l'espace, la figure du spectre se démultiplie et se répand comme un virus.

Le protagoniste d'Ian Rankin est donc véritablement à sa place parmi les fantômes qui hantent les ruelles gothiques :

Gill Templer could not find Rebus. He had disappeared as if he had been a shadow merely and not a man at all.
He stayed hidden, she surmised, because he was on the move, swiftly and methodically moving from the streets and bars of Edinburgh in search of his prey, knowing that when found, the prey would turn hunter once more. (*Knots Crosses*, p.190)

Les rôles de chasseur et de proie s'intervertissent à l'infini, et les personnages importants glissent dans un brouillard vague pour rejoindre le monde des spectres. Rebus disparaît aux yeux des autres personnages. Comme un groupe d'enfants qui jouent dans la rue semblent ignorer totalement sa présence, il se demande : « 'When did I become the invisible man? [...] It is this how ghosts feel?' » (*Exit Music*, p.198). A quelqu'un qui lui demande ce qu'il voit dans son miroir, Rebus répond : « 'Sometimes I don't see anything at all.' » (*Hanging Garden*, p.192). Rebus se vide de sa substance dans la mesure où il se réconcilie avec sa nature de personnage fictif et de symbole.

⁴⁷⁰ Gaston BACHELARD. *La Poétique de l'espace*. Paris : PUF (coll. « Quadrige – Grands Textes »), 2004, p.27.

La figure du justicier du roman noir est à double tranchant : si le personnage de détective est un passe-partout qui peut ouvrir toutes les portes de la ville et donner accès à toutes les couches de la société, il est aussi un gardien des portes de l'au-delà qui interroge les morts avant de les laisser passer pour leur dernier voyage. Il est du nombre des initiés, un vivant qui voit ce que les autres ne voient pas :

It seemed to him then – and maybe it was a trick of the light – that he was seeing her at the end of a long dark tunnel, so that while she stood out clearly, everything between and around them was a blur of indistinct shaking. And things were moving and gathering on the periphery: the ghosts. They were all there, providing the ready-made audience. Jack Morton, Jim Stevens, Darren Rough ... even Jim Margolies. They felt so alive to him that he could scarcely believe Katherine Margolies couldn't make them out. (*Dead Souls*, p.458)

Le tunnel est un symbole topique du passage entre la vie et la mort. Puisque Rebus voit Katherine Margolies au bout du tunnel, c'est qu'il est déjà lui-même plus proche du côté des morts que de celui des vivants. Le sens habituel du regard lors d'une apparition spectrale est inversé, puisque ce ne sont pas les vivants qui contemplant les morts mais les morts qui se font spectateurs de la vie des vivants. L'étymologie commune des mots « spectre » et « spectacle » prend tout son sens ici : tout est dans le regard, et pour cette raison l'entrée dans le monde surnaturel est annoncée par un brouillage du sens de la vue du protagoniste (« a blur of indistinct shaking »).

Ce passage réveille des échos de la nouvelle de James Joyce intitulée « The Dead », où le protagoniste a la vision d'un jeune homme mort depuis bien des années. L'apparition est annoncée, là aussi, par l'obscurité et par la vue brouillée du héros en pleurs :

The tears gathered more thickly in his eyes and in the partial darkness he imagined he saw the form of a young man standing under a dripping tree. Other forms were near. His soul had approached the region where dwell the vast hosts of the dead. He was conscious of, but could not apprehend, their wayward and flickering existence. His own identity was fading out into a grey impalpable world: the solid world itself, which these dead had at one time reared and lived in, was dissolving and dwindling.⁴⁷¹

Les syntagmes « their wayward and flickering existence » et « fading out into a grey impalpable world » s'opposent à la grande netteté des détails et des paroles rapportées dans tout le reste de la nouvelle. De la même manière, Peter Barry oppose le « flou

⁴⁷¹ James JOYCE. "The Dead". In *Dubliners* [1914]. London : Penguin, 1956, p.255.

artistique » d'un roman abordant la question de la ville sous un angle générique à la profondeur de champ qu'offre l'angle de la géographie.⁴⁷² De fait, les romans de Rankin basculent du côté du flou, du surnaturel et de l'intertextualité quand ils commencent à mettre le décor urbain en perspective dans le temps.

A l'image du protagoniste, toute la ville d'Edimbourg semble être atteinte d'une épidémie morbide qui la fait s'évaporer peu à peu dans les limbes :

The place was dead. Half of Edinburgh seemed dead to him (*Dead Souls*, p.294).
Life and death in Edinburgh. And space still left over for a few ghosts, their numbers increasing.
(*Dead Souls*, p.232)

Ce motif de la ville fantôme évoque non seulement les œuvres de Margaret Oliphant, mais aussi « The Waste Land » de T. S. Eliot, où une armée de morts traverse Londres lentement, évoquant les foules de l'Enfer de Dante :

Unreal City,
Under the brown fog of a winter dawn,
A crowd flowed over London Bridge, so many,
I had not thought death had undone so many.
Sighs, short and infrequent, were exhaled,
And each man fixed his eyes before his feet.⁴⁷³

2. Les jumeaux antinomiques

- **Le roman familial**

Si la thématique du double en Ecosse prend indubitablement sa source dans la mythologie chrétienne, son pouvoir de fascination est tel qu'elle gagne de proche en proche d'autres domaines de l'expérience humaine, et notamment la représentation de la famille. A Siobhan Clarke qui lui fait remarquer qu'il ressemble un peu trop à son vieil ennemi Cafferty, Rebus répond : « 'Oh, we're similar all right... like Cain and Abel were.' » (*Resurrection Men*, p.449). Par cette réplique, Rebus esquisse un autre axe de

⁴⁷² Peter BARRY. *Op. cit.*, pp. 49-50.

⁴⁷³ Thomas Stearns ELIOT. *The Waste Land* [1922]. London : Penguin (coll. "Penguin Classics"), 2003, p.57 : v. 60 à 68.

développement du motif du double : la fraternité antinomique. Dans la mythologie chrétienne, ce motif est lié à l'histoire de l'urbanisation : en effet, Caïn a fondé la toute première ville ; mais, avant même sa construction, il en a souillé le sol avec le sang de son frère⁴⁷⁴. La dissension et la violence se situent donc aux fondations mythiques de la ville. Le couple fratricide de Caïn et d'Abel personnifie la polarisation du monde après la Chute.

Robert Louis Stevenson explore cette mythologie familiale dans *The Master of Ballantrae*⁴⁷⁵. L'imagerie chrétienne constitue là encore les fondations du roman, mais le thème du double y prend l'aspect d'un drame familial. La narration retrace l'histoire de deux frères antagonistes : d'un côté James Durie, l'aîné, brillant et manipulateur, dit « the Master of Ballantrae », et de l'autre Henry Durie, son cadet, plus simple mais ayant un meilleur fond. James part s'engager auprès du prince Charles Edward Stuart dans la révolte jacobite en 1745, perdant de ce fait son droit de succession au domaine de son père. Laissé plusieurs fois pour mort, il revient pourtant par vengeance harceler son frère Henry et, à force de calomnies, parvient à le ruiner et à retourner sa famille contre lui.

Knots & Crosses, d'Ian Rankin, est construit sur une intrigue toute semblable à celle de *The Master of Ballantrae* puisqu'il raconte l'histoire de Gordon Reeves, frère de sang de John Rebus, que ce dernier a abandonné au bord de la folie et qui revient pour se venger. Reeves et Rebus, aux patronymes si semblables, ne sont toutefois pas nés des mêmes parents : ils ont mêlé leur sang à l'âge adulte.

'You're just like the brother I never had, John.' There and then he took my palm and nicked the flesh open with one of his fingernails, doing the same to his own hand. We touched palms, smearing a spot of blood backwards and forwards.
'Blood brothers,' said Gordon, smiling. (*Knots & Crosses*, p.165)

Il se dessine déjà un déséquilibre entre les frères: Reeves prend l'initiative de l'échange, il est plus dépendant. A la racine du problème, chez Stevenson comme chez

⁴⁷⁴ Genèse 4, 1-17 : « Histoire d'Isaac et de sa famille ». *La Bible : Nouvelle version Second révisée*. Paris : Alliance Biblique Universelle, 2001.

⁴⁷⁵ Robert Louis STEVENSON. *The Master of Ballantrae*. *Op. cit.*

Rankin, il y a un père un peu distant qui favorise l'un de ses fils. Le vieux Lord Durie a toujours préféré son aîné James, et c'est une remarque d'Henry qui déclenche les hostilités entre les frères : « 'You know well enough you are the favourite.' »⁴⁷⁶ Cette inégalité est également sensible dans *Knots & Crosses*, où Rebus avoue à Reeves que son père lui a toujours préféré son cadet, et qu'il n'a jamais véritablement eu de frère : « not in the proper sense. I had an adversary. » (*Knots & Crosses*, pp.163-164). Dans les deux romans, la mère est absente. Dans le vide créé par la défection des figures parentales, vient se loger le double antinomique. Reeves va se contenter de reproduire le schéma d'antagonisme fraternel mis en place lors de l'enfance de Rebus. Le roman du frère ennemi est un roman des origines.

Milton observe que le bien et le mal coexistent depuis la Chute dans une intimité paradoxale comparable à celle des jumeaux dans le ventre de leur mère :

Good and evil we know in the field of this World grow up together almost inseparably... It was from out the rinde of one apple tasted, that the knowledge of good and evill, as two twins cleaving together leapt forth into the World.⁴⁷⁷

Stevenson expose dans *Dr Jekyll and Mr Hyde* une idée similaire :

It was the curse of mankind that these incongruous faggots were thus bound together -- that in the agonised womb of consciousness, these polar twins should be continuously struggling.⁴⁷⁸

Avec ces deux passages, la nature de la fraternité mythique se précise, puisqu'elle devient gémellité : la lutte mythique a commencé au sein même de la matrice maternelle.

Jean-Pierre Naugrette remarque que ce mythe trouve sa source dans un passage de la Bible, où Rebecca, femme d'Isaac, tombe enceinte⁴⁷⁹ :

Les enfants se heurtaient dans son sein et elle dit : Qu'est-ce qui m'arrive ?
Elle alla consulter l'Eternel.
L'Eternel lui dit :
Deux nations sont dans ton ventre,
Deux peuples se sépareront au sortir de tes entrailles ;

⁴⁷⁶ Robert Louis STEVENSON. *Ibid.*, p.12.

⁴⁷⁷ John MILTON. *Aeropagitica* [1644]. In Don Marion WOLFE (gen. ed.), Ernest SIRLUCK (ed.). *The Complete Prose Works of John Milton*. New Haven & London: Yale University Press, 1953-1982. 1959: vol. II, pp.514-515.

⁴⁷⁸ Robert Louis STEVENSON. *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* [1886]. *Op. cit.*, p.61.

⁴⁷⁹ Jean-Pierre NAUGRETTE. *Robert Louis Stevenson : L'Aventure et son double*. *Op. cit.*, p.81.

Un de ces peuples sera plus fort que l'autre,
Et le plus grand sera assujetti au plus petit.
Au terme de sa grossesse, on vit que des jumeaux se trouvaient dans son sein.⁴⁸⁰

Les deux jumeaux sont Esaü et Jacob. Esaü, le premier né, devenu grand, vend son droit d'aînesse à Jacob, tout comme James perd son héritage au profit de Henry quand il se joint à la révolte. Chez Stevenson, James utilise d'ailleurs le surnom de Jacob pour tourmenter son frère. « 'Ah ! Jacob,' », s'écrie t-il en rentrant au manoir familial, « 'so here is Esau back.' »⁴⁸¹ Outre la question de l'héritage, les deux frères de *The Master of Ballantrae* sont également concurrents en amour : ils se disputent les faveurs d'Alison Graeme, qui était fiancée avec James avant qu'il ne parte rejoindre le prétendant au trône d'Ecosse, et qui épouse ensuite Henry quand celui-ci hérite du titre familial. La base de la vengeance de James quand il revient consiste à séduire Alison et l'éloigner d'Henry.

Le roman policier n'échappe pas à la règle dégagée par Marthe Robert dans *Roman des Origines, Origines du roman* : tout roman est un roman familial, et les enjeux profonds remontent toujours aux représentations que se fait l'enfant de sa famille. L'imagination infantile passe par deux types de scénarios : celui de l'Enfant trouvé, qui s' imagine né d'une famille royale, puis celui du Bâtard qui s'aliène le père⁴⁸². De fait, le père est quasiment absent de la série sur Rebus : mort plusieurs années avant le premier épisode, il est rarement mentionné. En revanche, Rebus a un frère avec qui il entretient une relation conflictuelle : Michael était l'aîné et le favori. Il semble plus prospère, jusqu'au jour où John découvre qu'il est impliqué dans un trafic de drogue et qu'il fournit à des malfaiteurs des informations sur son frère policier. Le témoignage de John mène à l'incarcération de Michael (*Knots & Crosses*).

Avant Rankin, le motif de la fratrie délétère a été repris par Chandler dans *The Big Sleep*, où ce sont deux sœurs orphelines de mère, dont l'une est une déséquilibrée mentale,

⁴⁸⁰ Genèse 25, 22-24 : « Histoire d'Isaac et de sa famille ». *La Bible : Nouvelle version Segond révisée*. Paris : Alliance Biblique Universelle, 2001.

⁴⁸¹ Robert Louis STEVENSON. *The Master of Ballantrae*. *Ibid.*, p.74.

⁴⁸² Marthe ROBERT. *Roman des origines et origines du roman* [1972]. Paris : Gallimard (coll. « Tel »), 1977.

qui sèment le chaos et la mort autour d'elles⁴⁸³. Le conflit œdipien s'exacerbe encore dans *The Black Dahlia*, de James Ellroy, où le pivot de l'intrigue est une famille dégénérée dont le père se rend coupable d'inceste avec sa fille adoptive, attisant la haine de sa femme aussi bien que de sa fille naturelle. Une jeune femme qui ressemble malencontreusement à la « préférée » du père est victime d'un transfert d'identité et meurt torturée à la place de son « double »⁴⁸⁴.

La tentation de l'inceste est également le pivot de l'intrigue de *Knots & Crosses*. Rebus et Reeves, son frère adoptif, sont enfermés ensemble pendant des semaines dans une cellule de conditionnement à l'armée. Reeves, que les mauvais traitements et l'enfermement ont rendu à demi fou, fait des avances à Rebus. « 'Just a kiss' », implore t-il, « 'just one kiss, John. Hell, come on.' And there were tears in his eyes, because he too could see that everything had gone haywire in an instant. » (*Knots & Crosses*, p.167) Cet instant déclenche par la suite l'abandon de Reeves par Rebus, et la folie vengeresse du premier.

Ce baiser que Rebus a refusé à Gordon Reeves trouvera son pendant à la toute fin de la série, lorsque le cœur de Cafferty, cet autre frère antagoniste, s'arrête de battre à l'hôpital, et que Rebus commence un massage cardiaque frénétique pour sauver son ennemi : « 'Kiss of life,' he yelled at Clarke, 'every third beat !' » (*Exit Music*, p.459). Les rôles ont été inversés, cette fois-ci c'est Rebus qui s'active désespérément auprès d'un corps inerte. Le roman, et avec lui la série, prend fin quelque lignes plus bas, laissant le sort de Cafferty indécis :

One, two, three.
'John?' Siobhan's voice seemed to be coming to him from some far-distant place. 'That's enough now. You can let go now.'
The machines were making noises. Sweat in his eyes and the hissing in his ears – couldn't tell if they were good news or not. In the end, it took two doctors, an attendant and a nurse to drag him off the bed. 'Is he going to be all right?' he heard himself ask. 'Tell me he's going to be all right ...' (*Exit Music*, p.460)

⁴⁸³ Raymond CHANDLER. *The Big Sleep*. *Op. cit.*

⁴⁸⁴ James ELLROY. *The Black Dahlia* [1987]. London : Arrow, 2005.

La remarque « couldn't tell if they were good news or not » et les points de suspension finaux laissent planer un léger doute, mais l'intervention de Siobhan semble indiquer que le diagnostic vital est engagé. Toutefois, d'un point de vue structurel, la mort de Cafferty à ce moment-là est des plus cohérentes, parce que Rebus vient de prendre sa retraite. Le destin des deux personnages est lié depuis quatorze volumes, au cours desquels le lecteur a bien compris que la haine ambiguë qu'éprouvent Rebus et Cafferty l'un pour l'autre est ce qui les fait avancer, ce qui leur procure leur énergie vitale. Siobhan Clarke le sent bien, qui pose cette question rhétorique : « 'So it's more than just the usual cop/villain thing with you two, isn't it?' » (*Set in Darkness*, p.309). Rebus, réticent, reconnaît l'importance qu'a pris Cafferty dans sa vie :

'Sometimes I feel closer to that bastard than I do...' He bit off the ending: *to my own family*. Frankly most of the time it felt like no contest. (*Set in Darkness*, p.309)

Le même sang coule symboliquement dans les veines des deux hommes :

Cafferty's face seemed to have drained of blood, while Rebus's had filled, almost as if there had been a transfusion of sorts between the two men. (*Resurrection Men*, p.321)

Par conséquent, si Rebus cesse de jouer au chat et à la souris avec Cafferty, celui-ci n'a plus de raison de lutter. Et réciproquement : si Cafferty meurt, la vie de Rebus est terminée aussi. C'est donc sa propre vie qu'il essaye désespérément de prolonger en faisant ce massage cardiaque à Cafferty, et c'est avec lui qu'il meurt symboliquement, comme les deux personnages de « William Williamson » chez Edgar Allan Poe⁴⁸⁵ et comme les frères de Ballantrae⁴⁸⁶. Avec ces points de suspension, la vie professionnelle de

⁴⁸⁵ Edgar Allan POE. *Op. cit.*

⁴⁸⁶ James a poursuivi Henry jusqu'à New-York, au pays d'Edgar Allan Poe ; là, l'homme traqué est devenu le chasseur, et il a mis des tueurs sur la piste de James. Un seul d'entre eux revient pour raconter que le Maître est mort et enterré depuis une semaine. Mais James avait déjà été laissé pour mort plusieurs fois et en avait toujours réchappé. Henry ne croit donc pas une seconde à la mort de son ennemi et demande : « What did he pretend he died of ? »⁴⁸⁶. Il exige qu'une expédition se rende sur la tombe pour vérifier les dires du brigand. De fait, quand l'expédition arrive, elle trouve le serviteur Indien de James en train d'essayer de ranimer le corps de son maître fraîchement déterré avec la même frénésie que Rebus met à ranimer Cafferty. L'Indien explique : « you help, you light a fire, help rub. [...] I tell you I bury him alive, [...] I teach him swallow his tongue ». Et là, l'incroyable se produit : le cadavre ouvre les yeux. A cette vue, Henry Durie

Rebus se termine, mais sa vie de personnage fictif aussi puisque Rankin met ainsi fin à la série. La scène de la mort de Cafferty fonctionne à la fois en parallèle et en opposition avec la scène finale de *The Master of Ballantrae* : opposition dans la motivation du protagoniste, qui, contrairement à Henry Durie, veut soudain préserver la vie de son alter ego à tout prix, mais parallélisme dans la mort simultanée des frères. James et Henry Durie, Rebus et Cafferty – le destin des frères ennemis est lié, presque aussi intimement que celui du Dr Jekyll et de Mr Hyde.

- **Les villes jumelles**

Les mythes bibliques de la fraternité sont donc d'excellents outils d'analyse des personnages. Cela vaut aussi si l'on considère les villes, voire les pays, comme des personnages : car les villes de Rankin ont un caractère, cachent des complexes familiaux. Rankin constitue même le mythe des jumeaux en allégorie de la relation de l'Écosse avec l'Irlande :

Scotland had enough problems without getting involved in Ireland's. They were like Siamese twins who'd refused the operation to separate them. Only one twin had been forced into a marriage with England, and the other was hooked on self-mutilation. They didn't need politicians to sort things out: they needed a psychiatrist. (*Mortal Causes*, p.114)

Ce mythe des jumeaux est une allégorie forte dans un contexte post-colonial où l'Écosse et l'Irlande se trouvent culturellement infantilisées. Le Royaume-Uni joue le rôle de la matrice maternelle au sein de laquelle les enfants se déchirent, et le mariage forcé prend des allures d'inceste ; une telle interprétation est d'ailleurs encouragée par la mention du psychiatre.

Si une inter-dépendance paradoxale prime dans la relation d'Édimbourg avec Dublin, c'est plutôt l'antagonisme qui caractérise la relation sororale d'Édimbourg avec Glasgow. Le malaise se précise et devient une lutte intestine au sein de l'Écosse même :

tombe mort dans l'instant, foudroyé. Mais James ne lui survit pas : les efforts de l'Indien pour le ranimer sont vains.

Robert Louis STEVENSON. *The Master of Ballantrae*. *Ibid.*, p.217.

Scotland's two main cities, separated by a fifty-minute motorway trip, were wary neighbours, as though years back one had accused the other of something and the accusation, unfounded or not, still rankled. (*Black and Blue*, p.54)

Il y a là encore personnification des villes ; de plus, si le passage mentionne une relation de voisinage plutôt qu'une relation fraternelle, le même type d'accusation divise l'entourage de James et Henry Durie dans *The Master of Ballantrae* : tant que James est porté disparu, Henry est accusé par les villageois d'avoir abandonné son frère en le laissant mourir aux côtés du prince Charles afin d'hériter de son titre et de son domaine. A son retour, James cultive autour de son frère cette image d'avarice et de trahison. L'accusation est sans fondement, mais sa répétition lancinante finit par rendre Henry fou de haine et de colère, si bien qu'il engage des assassins pour se débarrasser de son frère. Tout comme James donne à Henry le surnom sarcastique de Jacob, les habitants d'Edimbourg appellent Glasgow « weegie-land » (*Tooth & Nail*, p.127 ; *Black and Blue*, p.54), avec une référence au *western* qui rappelle sa situation sur la côte ouest mais laisse surtout entendre une infériorité culturelle, comme si Glasgow était un territoire sauvage où règne la loi du plus fort, gouvernée de loin par une communauté plus cultivée.

Il y a toujours une concurrence entre les deux villes : comme les romans de Rankin sont plus centrés sur Edimbourg, Glasgow est souvent définie en comparaison avec ou en opposition à Edimbourg : « Edinburgh might have its monuments, but Glasgow was built to monumental scale, making the capital seem like Toytown » (*Black and Blue*, p.83). « But » : la conjonction de coordination est comparative et restrictive. Le « might » de la proposition précédente dénote une concession : ce qui est accordé à l'une des villes est retiré à l'autre.

Cet antagonisme s'inscrit aussi bien dans les dialogues que dans les descriptions. Dans le passage suivant par exemple, un professeur de l'université de Glasgow présente aux policiers une nouvelle technologie au laser permettant d'identifier des corps. Les

détectives savent que le professeur Gates, de l'Université d'Edimbourg, risque de se formaliser :

Rebus shook his head. 'I'll have a word. He won't like the fact that Glasgow have got something he hasn't ... but he'll live with it.' He winked at her. 'After all, we've got everything else.' (*Set in Darkness*, p.113)

La ville rivale d'Edimbourg est la cible de piques occasionnelles tout au long de la série. Rankin ironise par exemple sur le fait que Glasgow a été consacrée « European City of Culture » en 1991. Un soir, Rebus se rend à son appartement qu'il a laissé à l'abandon depuis plusieurs mois :

A coffee mug beside the telephone resembled Glasgow insofar as it, too, was a city of culture, an interesting green and white culture. (*Strip Jack*, p.92)

La proximité spatiale des deux villes contraste avec leur désunion. L'une à l'ouest, l'autre à l'est, elles ouvrent sur des mers différentes et semblent, dans l'imaginaire national, se situer à des années-lumière l'une de l'autre. Dans l'extrait suivant, cette antinomie est figurée par l'image d'un mur de séparation, comparable à celui qui divisait l'Allemagne en deux jusqu'en 1989, ou à ceux qui, aujourd'hui encore, séparent le Mexique des Etats-Unis ou Israël de la Palestine :

Then again, there was little love lost between east and west coasts. There might have been a dividing wall between the two, such was their own abiding cold war. (*Tooth & Nail*, p.127)

Cet antagonisme entre les deux villes se répercute également dans la fiction des contemporains de Rankin. Alexander McCall Smith fait le récit d'une scène où un vieil homme à la mémoire défaillante ayant vécu toute sa vie à Edimbourg essaye de transmettre à son petit-fils un savoir qu'il considère comme essentiel :

And Matthew had listened, while the old man tried to talk. He had been badly affected by a stroke, and many of his words had gone from him, but he had managed to whisper to the boy, in a painfully slow fashion, each word punctuated by long silences, '*Never trust anybody from Glasgow.*' And Matthew had looked at the old man, and smiled in disbelief, and asked why should one not trust anybody from Glasgow. His question had brought a puzzled look to his grandfather's brow, and this was followed by a further search for words. 'I can't remember,' the old man had said eventually, disappointed at the loss of precious knowledge. 'I can't.'⁴⁸⁷

⁴⁸⁷ Alexander McCALL SMITH. *44 Scotland Street. Op. cit.*, pp.213-214.

Le gâtisme du vieil homme est un signe critique mettant l'accent sur l'absence de fondement réel du conflit. McCall Smith oriente l'opinion du lecteur par antiphrase, si bien que la défiance sanctionne le discours du vieil homme plutôt que le caractère des habitants de Glasgow. Du fait sans doute que sa fiction s'inscrit dans le genre « noir », Rankin, lui, ne cherche pas à tempérer ou minimiser le conflit. Au contraire, il semble reproduire avec jubilation le motif du dédoublement antagoniste, non seulement à l'échelle des personnages, non seulement à l'échelle de l'Ecosse et du Royaume-Uni, mais aussi, comme nous allons le voir, dans toutes les couches de la société et toute la topographie de la ville d'Edimbourg.

3. Retour du refoulé

- **Intériorisation du double**

Il y a une différence notable entre les figures du double dans *The Master of Ballantrae* et dans *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*. *The Master of Ballantrae* extériorise le dédoublement – James et Henry sont deux personnes distinctes –, tandis que Jekyll and Hyde l'intériorise – les deux hommes sont une seule et même personne. De ce point de vue, la relation de Rebus et Reeves ou de Rebus et Cafferty est du côté de l'extériorité, tandis que le personnage de Gregor Jack, dans *Strip Jack*, réunit en son sein les deux pôles opposés, comme la figure mythique de Deacon Brodie, maintes fois mentionnée par Ian Rankin dans ses romans (*Knots & Crosses*, p.102, 123, 193 ; *Dead Souls*, p.344 ; *Set in Darkness*, p.231, etc.). Ce dernier vivait au XVIII^e siècle à Edimbourg ; il était marchand et membre du conseil municipal. Mais la justice découvrit qu'il était la nuit l'un des cambrioleurs les plus actifs de la ville. Il mourut pendu sur l'échafaud qu'il avait lui-même approuvé au conseil municipal. Son histoire est restée gravée dans la conscience collective, et a probablement inspiré celle de *Dr Jekyll and Mr Hyde*.

A vrai dire, la figure de Jekyll & Hyde est à mi-chemin de l'intériorisation et de l'extériorisation du double puisque les deux protagonistes sont une seule et même personne mais qu'ils habitent des corps différents. Cependant, la polarisation intérieur / extérieur est un outil d'analyse efficace pour les romans policiers dits « réalistes », aucune métamorphose surnaturelle n'a lieu. Le motif de l'intériorisation n'empêche toutefois pas, pour chaque personnage ou chaque couple, de nombreuses références symboliques à d'autres modes de représentation, comme celui des frères ennemis ou du spectre calviniste, que nous avons étudiés plus haut.

Chez Rankin, Gregor Jack est donc, plus encore que Gordon Reeves, un héritier de Deacon Brodie. Ce député respectable qui a réussi à convaincre même Rebus, pourtant notoirement méfiant à l'égard des hommes politiques, de son honnêteté, dissimule une vie privée complètement chaotique. Dans la première scène de *Strip Jack*, la police le découvre auprès d'une prostituée à l'occasion d'une descente dans un bordel dans le quartier de New Town. Cela ne suffit paradoxalement pas à éveiller des doutes chez l'inspecteur Rebus, qui s'arroge la mission de protéger le député :

'I like Gregor Jack,' he said. 'I mean, I like him as an MP. I felt a bit... well, I thought it was bad timing, us happening to bust that brothel the same time he was there...' (*Strip Jack*, p.p.52-53)

Le supérieur de Rebus partage a priori la même opinion :

'You're not alone, John. I feel guilty myself about Operation Creeper. [...] If we can help him,' he was saying, 'I'd like him to get that help.' (*Strip Jack*, p.53)

Ce manque de distance critique est tout à fait inhabituel chez les policiers, comme s'ils s'étaient laissés ensorceler par un avatar de Gil Martin. Mais petit à petit, l'enquête révèle que Jack est alcoolique, que sa femme est une libertine notoire qui se drogue et organise des orgies que Jack a renoncé à censurer, que l'un de ses meilleurs amis est un jour devenu fou et a scié la tête de son épouse, que le coup de téléphone anonyme qui a permis l'arrestation de Jack au bordel avait été donné par son meilleur ami Ronald Steele, que s'il était dans cette maison de prostitution ce soir-là c'était pour voir sa sœur qui y

était employée... La liste des infortunes qui échoient à Gregor Jack semble sans fin. Puis le cadavre de sa femme fait surface dans un cours d'eau. Après avoir soupçonné Ronald Steele, l'amant putatif de Liz Gregor, Rebus finit par comprendre que l'assassin n'est autre que Jack lui-même. La police retrouve le député au moment où il s'apprêtait à immoler son ami Steele par le feu. Gregor Jack est la figure de la duplicité par excellence.

Gregor Jack rassemble les pôles du « moi », du « ça » et du « sur-moi » de la psychanalyse : il est Jekyll, Hyde et Utterson (la figure extériorisée du « sur-moi » dans *Strange Case*⁴⁸⁸) en une seule personne. Il est la personnification du retour du refoulé. Dans *Jekyll & Hyde*, Jekyll note qu'après une longue période où il s'était abstenu de se transformer en Hyde, son démon intérieur est ressorti avec une fureur décuplée : « My devil had been long caged, he came out roaring »⁴⁸⁹. Le diable de Gregor Jack a été enfermé presque toute sa vie, et quand il est enfin libéré il a la puissance d'un fauve furieux. Jekyll compare à deux reprises son alter ego à un singe (« with ape-like fury »⁴⁹⁰, « that masked thing like a monkey »⁴⁹¹). Dans *Strip Jack*, lors de la traque finale, Gregor Jack épuisé par sa course laisse son corps se courber et ses bras traîner près du sol. Rebus remarque : « An ape, he thought at first. He looks just like an ape. » (*Strip Jack*, p.276) L'image simiesque indique une perte de l'humanité, un surgissement du « ça ».

A l'époque de Stevenson, Freud n'avait pas encore publié ses théories sur la psychanalyse ; le premier ouvrage parut quelques années après *Jekyll & Hyde*. L'écrivain écossais avait pourtant anticipé beaucoup des schémas de la psychanalyse. Ian Rankin, lui, s'appuie à la fois sur une longue tradition littéraire et sur des théories psychanalytiques qu'il connaît, et reprend consciemment à la fois Freud et Stevenson :

⁴⁸⁸ Jean-Pierre NAUGRETTE. *Robert Louis Stevenson : L'Aventure et son double. Ibid.*, pp.60-61.

⁴⁸⁹ Robert Louis STEVENSON. *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde. Op. cit.* p.68.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p.28.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p.47.

My own first crime novel, *Knots & Crosses*, was (in part) an attempt to update the themes of *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* [...]. James Hogg's sinister and mesmerizing *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*, provided impetus for my novel *The Black Book*.⁴⁹²

Mais le réseau intertextuel est nettement plus complexe que ne le suggère Rankin ici ; l'inspiration de ces œuvres a plutôt gagné toute la série, et largement débordé les bases que s'était fixées Ian Rankin.

La piste psychanalytique est empruntée de manière très délibérée dans *Knots & Crosses*, où le refoulement constitue le pivot de l'intrigue. La police retrouve des corps de petites filles assassinées, et John Rebus reçoit des messages anonymes ambigus dans sa boîte aux lettres : « THERE ARE CLUES EVERYWHERE », lit-il (*Knots & Crosses*, p.17), « FOR THOSE WHO READ BETWEEN THE TIMES » (*Knots & Crosses*, p.40). Occasionnellement, Rebus semble avoir des visions du passé qui durent à peine une fraction de seconde ; elles sont repérées dans le corps du texte par des italiques : « *And a screaming in his memory.* » (*Knots & Crosses*, p.12) Chez William McIlvanney, c'est le personnage du tueur qui éprouve, dès les premières pages du roman, les symptômes du retour du refoulé :

Your body was a strange place. Hands were ugly. Inside, you were all hiding-places, dark corners. Out of what burrows in you had the creatures come that used you? They came from nowhere you knew about.⁴⁹³

Comme l'enquête progresse, Rebus a l'impression de plus en plus nette que les meurtres des petites filles ont quelque chose à voir avec lui, mais ne parvient pas à – ne veut pas – se souvenir :

Rebus wiped sweat from his brow. He felt weak still, and leaned against a lamp-post. He knew vaguely what it was. It was a rejection by his whole being of the past, as though his vital organs were rejecting a donor heart. (*Knots & Crosses*, p.52)

Le refoulement est ici exprimé en termes assez proches de ceux de *Jekyll and Hyde* : le refoulé est un corps étranger au cœur même de l'être. On retrouve ici le paradigme de

⁴⁹² Ian RANKIN. "Edinburgh, A City of Stories". *Op. cit.*

⁴⁹³ William McILVANNEY. *Op. cit.*, p.5.

l'inquiétante étrangeté de Freud : « Unheimlich sei alles, was ein Geheimnis, im Verborgenen bleiben sollte und hervorgetreten ist. »⁴⁹⁴

Au cours de l'enquête policière, un nombre croissant d'indices semble désigner Rebus comme coupable, si bien qu'il n'échappe à des poursuites judiciaires que parce qu'il connaît personnellement les personnes chargées de l'enquête. Il pourrait dire, comme Robert Wringhim :

I was a being incomprehensible to myself. Either I had a second self, who transacted business in my likeness, or else my body was at times possessed by a spirit over which it had no control, and of whose actions my own soul was wholly unconscious⁴⁹⁵.

Tout se dénoue lors d'une séance d'hypnose, réalisée par le frère même de Rebus – ce frère qui était pour lui un adversaire, un concurrent dans le cœur de leur père. Dans une analepse qui s'étend sur quinze pages, Rebus se souvient de sa relation avec Gordon Reeves, de la folle fureur de ce dernier quand Rebus l'a abandonné dans sa cellule (*Knots & Crosses*, pp.157-172). L'hypnose est un outil de thérapie psychiatrique, et a occasionné chez Rebus la résurgence de souvenirs traumatiques refoulés. Avec les souvenirs, Reeves aussi est revenu pour se venger, car il est l'assassin que la police recherche. Il n'a tué les fillettes que pour rappeler son existence à Rebus en menaçant sa fille Samantha, qui est la prochaine sur la liste. Reeves est donc une personnification du motif du refoulé ; symboliquement, il n'est autre que Rebus lui-même, comme Gil Martin est inséparable de Wringhim :

And yet to shake him off was impossible—we were incorporated together—identified with one another, as it were, and the power was not in me to separate myself from him.⁴⁹⁶

Par conséquent, le visage de Reeves provoque chez Rebus un étrange sentiment de déjà-vu : « I stared into a face that seemed to be my own. » (*Knots & Crosses*, p.161). Comme le « diable » de Jekyll, sa puissance meurtrière a été décuplée par le refoulement.

⁴⁹⁴ C'est-à-dire : « L'inquiétante étrangeté serait tout ce qui aurait dû rester caché, secret, mais se manifeste. » In Sigmund FREUD. „Das Unheimliche“. In *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften* V. 1919 Heft 5/6. Berlin: International Psychoanalytic Society, 1919, p.302.

⁴⁹⁵ James HOGG. *Op. cit.*, p.181.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p.182.

Jean-Pierre Naugrette remarque que la personnalité duelle de Jekyll/ Hyde est projetée dans son entourage, car le récit regroupe par deux les personnages qui fonctionnent en complémentarité : Utterson / Enfield, Lanyon / Jekyll, Jekyll / Hyde, Hyde / Utterson⁴⁹⁷. De la même manière dans *Strip Jack*, le motif du couple se démultiplie de manière spectaculaire. D'abord, il y a le couple que Gregor Jack forme avec son épouse Liz Jack. Ensuite il y a le couple de Liz Jack avec Ronald Steele, son amant. Et puis il y a Gregor Jack et Ronald Steele, qui sont partenaires au golf, les compagnons de Liz, les suspects de la fin du roman. Le schéma se complique d'un cercle d'amis proches où toutes les combinaisons semblent possibles : l'acteur Rab Kinnoul et sa femme Cath Kinnoul, Cath Kinnoul et son confident Ronald Steele, Cath Kinnoul et l'assassin Andrew MacMillan, MacMillan et Liz Gregor, Gregor Jack et MacMillan... La liste pourrait s'allonger encore : les combinaisons sont quasi-infinies, d'autant que Liz Gregor est libertine et susceptible de connaître intimement tous les mâles du groupe.

Il y a un côté ludique et moderniste dans les permutations opérées. Comme Gertrud Stein avec ses permutations syntaxiques, Rankin semble essayer d'épuiser les combinaisons. Il s'adonne en outre à des références intertextuelles qui viennent grossir les rangs des doubles, citant par exemple les personnages de Lewis Carroll Tweedledum et Tweedledee dans *The Hanging Garden* (*Hanging Garden*, p.336). Les titres de ses premiers romans manifestent ce caractère ludique : « Knots & Crosses » est ce jeu où l'on essaye d'aligner trois ronds ou trois croix avant son adversaire, « Hide & Seek » est une référence au jeu de cache-cache mais aussi à *Jekyll & Hyde* lorsque Mr Utterson dit : « 'If he be Mr. Hyde, [...] I shall be Mr. Seek.' »⁴⁹⁸, et « Strip Jack » est une référence à un jeu de cartes nommé *Strip Jack Naked*.

⁴⁹⁷ Jean-Pierre NAUGRETTE. *Robert Louis Stevenson : L'Aventure et son double. Ibid.*, p.59.

⁴⁹⁸ Robert Louis STEVENSON. *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde. Ibid.*, p.20.

Dans leur cellule, Reeves et Rebus jouent sans cesse à des jeux : « I played games in my head, thought up crossword-puzzle clues and little linguistic tricks. » (*Knots & Crosses*, p.165). Reeves montre à Rebus comment gagner à tous les coups au jeu de *Knots & Crosses* (*Knots & Crosses*, p.165). Une fois sorti, il continue à jouer, envoie à Rebus avec ses messages de petits nœuds de corde et des croix faites d'allumettes, qui cette fois fonctionnent également comme signifiants de la relation nouée entre les deux hommes et de la mort des petites filles. Le sort de ces enfants entretient un rapport de métonymie avec celui de la petite fille piétinée par Hyde au coin de la rue, et qui éveille la haine et la curiosité d'Uttersson au sujet de l'alter ego de Jekyll⁴⁹⁹.

Les potentialités ludiques du binôme Hide / Seek sont pleinement exploitées dans le volume de Rankin intitulé *Hide and Seek*, puisque tout au long du roman Rebus cherche (« seek ») un club privé illégal du nom de Hyde Club. L'un des notables qui fréquente le club, démasqué, se suicide en laissant la note suivante : « 'If I am the chief of sinners, I am the chief of sufferers also.' » (*Hide & Seek*, p.181). La citation est directement empruntée à une lettre de Jekyll au Dr Lanyon dans *Strange Case*⁵⁰⁰. Le suicidé de Rankin porte d'ailleurs le patronyme de Carew, comme le vieux dignitaire respectable assassiné par Hyde chez Stevenson. Mais Rankin subvertit cette figure paternelle, puisque dans son roman c'est justement Carew qui est coupable de mener une double vie : Rebus le surprend la nuit avec un prostitué mineur (*Hide & Seek* p.134).

Ces jeux textuels autour de la notion de dualité se répercutent également chez d'autres écrivains contemporains de Rankin. Alasdair Gray et Iain Banks, dans leurs romans respectifs *Lanark*⁵⁰¹ et *The Bridge*⁵⁰², démultiplient les figures du protagoniste. Chacun des deux protagonistes juxtapose au moins deux personnalités imperméables : sa

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p.13.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p.37.

⁵⁰¹ Alasdair GRAY. *Lanark, A Life in Four Books*. *Op. cit.*

⁵⁰² Iain BANKS. *The Bridge*. *Op. cit.*

personnalité antérieure à l'accident qui sert de pivot au récit (Alexander Lennox avant son accident et Duncan Thaw avant sa noyade), et sa personnalité dans l'autre monde (John Orr et Lanark), de la même manière que dans *Knots & Crosses* la personnalité de Rebus est clivée diachroniquement autour de l'abandon de Reeves. Mais Iain Banks subdivise encore la personnalité de son protagoniste en nous menant sur une fausse piste juste après le prologue qui raconte l'accident de voiture d'Alexander Lennox. Au chapitre un, on lit sans préambule l'histoire, racontée à la première personne, d'un homme qui descend d'un train (comme dans *Lanark*) pour conduire une voiture à cheval à travers une forêt vers une mystérieuse destination⁵⁰³. Mais bientôt, il voit arriver dans sa direction une voiture toute semblable à la sienne et qui l'empêche de passer du fait de l'étroitesse du chemin. Il suffirait que l'une des deux voitures cède le passage à l'autre, mais elles ont exactement les mêmes réactions en même temps et se retrouvent toujours face à face. Les deux cochers s'arrêtent en même temps, font reculer leurs chevaux en même temps, parlent en même temps. Mais les juments qui tirent les calèches sont d'un côté noires, de l'autres blanches ; les cochers ne se ressemblent pas, et ne parlent pas la même langue. Le narrateur, incrédule, dit doucement : « 'This is a dream. (...) This can't be happening. (...) This is not possible. I am dreaming and you are something from within myself.' »⁵⁰⁴ Les différents aspects de la personne du protagoniste, qui devraient naturellement être emboîtés, se retrouvent juxtaposés et incarnés en différents personnages.

Pour augmenter encore la confusion des personnes et des personnages, le chapitre suivant nous apprend que l'épisode des deux calèches n'est pas, comme nous le croyions, le début de l'histoire du protagoniste dans un monde parallèle comateux, mais seulement un rêve que John Orr, le « vrai » protagoniste dans ce monde parallèle, soumet à son psychiatre. Qui plus est, c'est un rêve qu'il a inventé pour faire plaisir au praticien ! Un

⁵⁰³ Iain BANKS. *The Bridge. Ibid.*, pp.7-19.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p.17.

rêve de rêve dans un rêve. D'autres rêves viennent ensuite à Orr (ou est-ce à Lennox ?), où il incarne entre autres un barbare brutal, manifestation directe du « ça » freudien, et son animal de compagnie doué de parole, qui paradoxalement remplit le rôle du « sur-moi ». Impossible donc de démêler les fils et d'établir une hiérarchie des niveaux de conscience, de désigner la conscience organisatrice qui fait vivre les divers personnages. Le lecteur a affaire chez Iain Banks à une démultiplication proliférante de la personnalité, un amalgame chaotique de la personne et du personnage. Toutes les entités personnelles distinctes du roman peuvent être lues comme des manifestations personnifiées du moi en crise du protagoniste principal.

De la même manière, le personnage de Rebus se prolonge dans tous ses antagonistes, mais également dans ses collègues : Brian Holmes, Jack Morton, et surtout Siobhan Clarke sont des avatars de Rebus, qui est lui-même partiellement un avatar de Sherlock Holmes. Les autres policiers remarquent fréquemment que la personnalité de cavalier seul de Rebus commence à déteindre sur Clarke (*Set in Darkness*, p.190), et lorsque Rebus prend sa retraite, Clarke, plus jeune que lui, a achevé sa formation à ses côtés : une suite à la série où Clarke prendrait la place de Rebus dans le rôle de protagoniste n'est pas inimaginable. Ce qu'écrit le Dr Jekyll de lui-même est donc également valable pour l'Inspecteur Rebus :

man is not truly one, but truly two. I say two, because the state of my own knowledge does not pass beyond that point. Others will follow, others will outstrip me on the same lines; and I hazard the guess that man will be ultimately known for a mere polity of multifarious, incongruous and independent denizens.⁵⁰⁵

Le personnage de Jekyll est médecin; en parlant de ces « autres » qui viendront après lui, il anticipe donc les progrès du traitement des maladies mentales qui ont eu lieu seulement quelques années plus tard. Le terme de « denizens » n'est pas sans intérêt : il représente la personnalité humaine comme habitant le corps de la même manière que le citoyen habite la ville. Dans la ville aux multiples visages, chaque habitant est lui-même

⁵⁰⁵ Robert Louis STEVENSON. *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*. *Op. cit.*, p.60.

riche et divers comme une ville emboîtée. Rankin exprime également l'idée de cette multiplicité des niveaux de conscience, cette fois par le biais de la musique :

He took Bowie off halfway through one side, substituted *Quadrophenia*. Liner notes: 'Schizophrenic? I'm bleeding Quadrophrenic'. Which was just about right. (*Hanging Garden*, p.335)

Le schéma de la multiplication des niveaux de conscience se complique occasionnellement chez Rankin de quelques réflexions à la limite de la métafiction. Dans un passage de *The Hanging Garden*, The Weasel, le bras droit de Cafferty – c'est-à-dire le double du double de Rebus – converse avec le protagoniste au sujet de l'automobiliste qui a renversé Sammy. Il explique qu'il ne doute pas que Rebus soit motivé par un désir de vengeance. Rebus, qui ne l'avait pas cru psychologue, lui dit : « 'You don't sound like yourself.' » A quoi The Weasel répond : « 'You mean I don't sound like my persona – different thing entirely.' » (*Hanging Garden*, p.404). Cette remarque peut s'expliquer par le fait que The Weasel doit jouer un rôle pour conserver sa place dans la pègre locale ; mais elle peut s'expliquer aussi comme la remarque d'un personnage conscient de son statut fictionnel.

Dans la préface de *A Question of Blood*, Rankin raconte une curieuse anecdote à valeur réflexive sur le personnage de fiction. Il explique que depuis quelque temps, il vend aux enchères les noms de ses personnages au profit d'organismes caritatifs : la personne qui fait la meilleure offre gagne le droit d'apparaître dans son prochain roman. Une fois, un certain Peacock Johnson a remporté l'enchère. Il avait laissé à l'auteur l'adresse de son site Internet ; Ian Rankin est allé le consulter, et y a trouvé une photo d'un individu d'apparence plutôt louche portant des lunettes de soleil et une chemise hawaïenne. « His blog made it clear he operated just this side of the law. » (*Question of Blood*, p.xi) Ian Rankin, enchanté, décida alors d'en faire un trafiquant d'armes dans son roman *A Question of Blood*.

Mais quand, une fois le roman publié, il voulut retourner sur le site Internet, celui-ci n'existait plus. L'homme était injoignable. Après une enquête approfondie, l'écrivain finit par comprendre qu'il avait été victime d'un canular et que Peacock Johnson n'avait jamais existé. Il était l'invention d'un certain Stuart David, qui venait d'écrire un roman dont le protagoniste s'appelait... Peacock Johnson. Rankin en conclut: « Even fictional characters, it seems, can have more than one side to their personality... » (*Question of Blood*, p.xii). Cette anecdote met en abyme le caractère fictif du personnage romanesque ; le jeu des substitutions et des dédoublements devient tellement complexe que l'auteur lui-même ne s'y retrouve plus. On songe à l'essai de Stevenson « A Chapter on Dreams », où l'écrivain explique qu'il tire son inspiration de ses rêves, comme si son double travaillait pour lui pendant qu'il dort :

so that, by that account, the whole of my published fiction should be the single-handed product of some Brownie, some Familiar, some unseen collaborator, whom I keep locked in a back garret, while I get all the praise and he but a share (which I cannot prevent him getting) of the pudding.⁵⁰⁶

Ian Rankin lui aussi montre des signes discrets d'une fissure de la personnalité. Si le Gregor Jack de *Strip Jack* est une personnification de la dualité humaine et de l'intériorisation du mal, il est intéressant de noter que Rankin a publié ses premiers romans en dehors de la série sur Rebus, postérieurs d'un ou deux ans à *Strip Jack*, sous le pseudonyme de Jack Harvey, et qu'il utilise aujourd'hui encore une adresse électronique qui l'identifie comme Jack Rankin. Gregor Jack est donc aussi une projection de la duplicité auctoriale.

⁵⁰⁶ Robert Louis STEVENSON. "A Chapter on Dreams." *Across The Plains* [1892]. In *ClassicLit*. <http://classiclitt.about.com/library/bl-etexts/rlstevenson/bl-rlst-acr-8.htm>

Consulté le 13 août 2012.

- **Duplicité collective**

Le Dr Jekyll explique que sa subdivision en deux personnalités distinctes est certes déclenchée par l'absorption d'une mixture chimique, mais qu'elle est la suite logique d'une certaine dissimulation qu'il observait dans la vie avant de découvrir la recette de la potion. Ses ambitions exigeaient selon lui une attitude digne et grave, alors qu'il était naturellement d'une disposition enjouée et spontanée. Pour cette raison, il a appris l'art de dissimuler ses émotions :

Hence it came about that I concealed my pleasures; and that when I reached years of reflection, and began to look round me and take stock of my progress and position in the world, I stood already committed to a profound duplicity of life.⁵⁰⁷

En cela, le Dr Jekyll est représentatif d'un certain mode de vie caractéristique à l'Ecosse en général et à Edimbourg en particulier. Si Jekyll est censé habiter à Londres, les spécialistes de Stevenson s'accordent à dire que ce Londres ressemble étrangement à Edimbourg, d'où Stevenson est originaire :

La ville stevensonienne est moins un lieu qu'une image : situé officiellement à Londres, *Le Cas étrange* pourrait très bien se passer à Edimbourg, dont la Vieille Ville n'a jamais cessé de hanter Stevenson comme le lieu même du dédoublement de soi, le lieu du péché et des rues borgnes où la bête en l'homme a le loisir de se réveiller.⁵⁰⁸

Tandis que la nature criminelle des romans d'Ian Rankin renforce cette image d'Edimbourg comme ville où bouillonne une violence sourde, Ian Rankin note une disjonction entre l'intensité du vécu et les apparences policées de la société édimbourgeoise. Il remarque dans *The Hanging Garden* qu'Edimbourg est une ville paisible, et qu'on peut vivre toute sa vie dans certains quartiers sans assister à la plus petite infraction. « Yet the murder rate in Scotland was double that of its southern neighbour, and half those murders took place in the two main cities. » (*Hanging Garden*, pp.113-114) La surface lisse de la société édimbourgeoise s'accorde mal avec les statistiques de la

⁵⁰⁷ Robert Louis STEVENSON. *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*. *Ibid.*, p.59.

⁵⁰⁸ Jean-Pierre NAUGRETTE. *Robert Louis Stevenson : L'Aventure et son double*. *Ibid.*, p.172.

criminalité. Le protagoniste nous rappelle constamment que la dualité est le modèle dominant à Edimbourg :

He knew that Edinburgh was all appearances, which made the crime less easy to spot, but no less evident. Edinburgh was a schizophrenic city, the place of Jekyll & Hyde sure enough, the city of Deacon Brodie, of fur coats and no knickers (as they said in the west).” (*Knots Crosses*, p.193)

Outre les références historiques et littéraires déjà abondamment développées, l’expression « fur coat and no knickers » distingue deux niveaux de moralité séparés entre domaine public et domaine privé.

Rankin érige les marques d’automobiles choisies par les habitants en symbole de la nature duelle de la ville :

You might need half £1 million to buy one of the better houses, yet outward show was frowned upon; a city of Saabs and Volvos rather than Bentleys and Ferraris. (*Set in Darkness*, p.231)

Les Saabs et les Volvos ont pour particularité d’être luxueuses à l’intérieur, mais plus modestes d’apparence extérieure. De manière symptomatique, Rebus conduit une Saab 900 Classic. Une dialectique se crée entre intérieur et extérieur, réalité et apparences, modestie manifeste et fortune cachée. Le cas du personnage de Christopher Mackie dans *Set in Darkness* constitue un exemple extrême de cette duplicité, puisqu’il vit depuis des années dans la rue avec les clochards alors qu’il possède quatre cent mille livres dans une société d’investissement (*Set in Darkness*, p.67). Il semble appliquer à la lettre la maxime de Shakespeare citée dans *A Question of Blood* : « ‘The better part of valour is discretion.’ Shakespeare, Henry IV, Part One. » (*Question of Blood*, p.205). On relève ailleurs la remarque suivante:

‘Plenty of Scots tried to hide their cleverness. We don't *trust* clever people.’
Tibbet was nodding. ‘We’re supposed to be ‘all Jock Tamson’s bairns’ -- meaning we’re all the same.’
‘And not allowed to be different.’ Goodyear was nodding back at him.” (*Exit Music*, p.195)

La ville dissimule la richesse et l’esprit sous la simplicité, la violence sous une discrétion polie.

En habitant typique d’Edimbourg, Rebus laisse assez peu transparaître sa personnalité. Quoique la focalisation soit omnisciente dans l’ensemble de la série, les

déductions et les intentions du protagoniste sont généralement dissimulées au lecteur, qui n'en prend connaissance qu'en suivant le protagoniste dans ses déplacements. Cette paralipse trouve son prolongement dans la perception qu'ont les autres personnages de l'inspecteur : ils ne sont pas mieux renseignés que le lecteur. Siobhan Clarke s'aperçoit qu'elle a travaillé aux côtés de Rebus pendant des années, mais qu'elle sait à peine qui il est : il ne fréquente aucun de ses collègues en-dehors des heures de travail, et le seul passe-temps qu'elle lui connaisse est de boire dans des pubs louches qu'aucune femme ne fréquente :

At first she'd thought him shy, awkward, but now she wasn't so sure. It seemed more like a strategy, a wilfulness. (*Set in Darkness*, p.154)

Rebus est ce que Stevenson appelle « a double-dealer »⁵⁰⁹. Ce mystère délibéré met en abyme le paradigme presbytérien de l'obscurité des signes divins, et pourrait bien justifier le patronyme de Rebus. Rankin lui-même convoque la théologie presbytérienne pour expliquer la pratique de la dissimulation dans la capitale écossaise :

Reticence was an Edinburgh tradition. You kept your feelings hidden and your business your own. Some people put it down to the influence of the Church and figures like John Knox – she'd heard the city called 'Fort Knox' by outsiders. (*Falls*, p.372)

La duplicité donc est représentée comme le noyau de la vie sociale à Edimbourg, ce qui explique pourquoi Rebus, qui fait pourtant du respect de la moralité publique sa profession, est lui-même loin d'être irréprochable. Une journaliste de sa connaissance remarque : « 'Know what I think, John? [...] I think something's gone bad inside you.' » (*Dead Souls*, p.54). Indépendamment des transgressions sérieuses évoquées plus haut, sa vie est faite de petites compromissions qui fonctionnent comme des métonymies de celles de la société dans son ensemble. Par exemple, il gare sa voiture où bon lui semble sans jamais payer le stationnement. Pourtant dans *Let It Bleed*, lorsqu'il cherche à démontrer l'implication d'un Américain nommé Haldayne dans une affaire de corruption, il utilise pour le rencontrer le prétexte des nombreuses amendes de stationnement impayées de

⁵⁰⁹ Robert Louis STEVENSON. *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*. *Ibid.*, p.60.

l'Américain, qui dispose d'une plaque diplomatique. Après l'entretien, Rebus regagne sa propre voiture, comme il se doit mal garée :

It had received a ticket, but he could square that later. Over the years, he'd collected more tickets than Haldayne, a when more. Do as I say, he thought, not as I do. There had been other 'fringe benefits' along the way, too: cafés and restaurants where he ate for free, bars where his money was no good, a baker who'd slip him a dozen rolls. He wouldn't call himself corrupt, but there were some out there who'd say he'd been bribed, or greased for a future bribe. There were those who say he'd been bought.

Do as they say, not as I do. And with that he tore up the parking ticket. (*Let It Bleed*, p.217)

Si le policier du roman noir, avec sa soif de vérité et sa quête de rédemption, est justicier, il est un justicier assez ambigu, qui tend à perdre de vue assez souvent ses nobles objectifs. Rankin fournit une piste d'explication de cette duplicité écossaise en citant un passage de la Bible où Job se révolte contre son créateur :

I know that God does hold me guilty.
Since I am held guilty, why should I bother?
No soap can wash away my sins. (*Knots & Crosses*, p.127)

La théologie calviniste de la prédestination n'accorde aucune efficacité à la foi ou aux bonnes œuvres pour sauver l'âme d'un individu. L'homme est maudit depuis la Chute, et seules quelques âmes inscrites dans les registres divins depuis l'origine du monde seront sauvées. Rien de ce que les autres peuvent faire ici-bas ne les sauvera. Dans *The Confessions*, James Hogg s'est fait l'avocat du diable et a poussé cette théorie jusque dans ses derniers retranchements en postulant que dans ce cas, aucune mauvaise action que les élus feraient ici-bas ne pourrait les conduire à la damnation. Le protagoniste de Rankin, version sécularisée de cette théologie, joue un rôle ambigu, car s'il est partie prenante de cette dissimulation collective, il offre aussi un point de vue d'observation plus distancié, un jugement pour ainsi dire extérieur sur les agissements privés de la bonne société :

For a while now, he'd known the truth – that it wasn't so much the underworld you had to fear as the *overworld*. Maybe that explained why Cafferty had, to all purposes and appearances, gone legit. A few friends in the right places and deals got done, fates decided. Never in his life had Rebus felt like an insider. [...] The less he felt he belonged, the more he came to mistrust the others around him with their games of golf and their 'quiet words', their stitch-ups and handshakes, palm-greasing and scratching of backs. (*Exit Music*, p.227)

La dialectique de l'intérieur et de l'extérieur est complexe : Rebus se considère comme un « outsider », et pourtant il transige régulièrement avec certaines petites règles,

et commet occasionnellement des bavures plus sérieuses. Les enjeux psychologiques des romans de Rankin sont d'une complexité comparable à celle des réseaux et des ruelles de la vieille ville. A force de réversions, le blanc et le noir se fondent pour laisser place à une grisaille morale généralisée :

Masochist that he was, he quite liked the Saturday backshift. You saw the city in its many guises. It allowed a salutary peek into Edinburgh's grey soul. Sin and evil weren't black [...] but were greyly anonymous. You saw them all night long, the grey peering faces of the wrongdoers and malcontents, the wife beaters and the knife boys. Unfocused eyes, drained of all concern save for themselves. (*Mortal Causes*, pp.4-5)

- **Tensions postcoloniales**

Au-delà des personnages, au-delà de la bonne société d'Edimbourg, les thèmes psychanalytiques ébauchés dans *Jekyll & Hyde* trouvent des résonances dans la relation politique et culturelle entre l'Ecosse et l'Angleterre. Dans son ouvrage critique sur Stevenson, Jean-Pierre Naugrette indique comment certains essais de l'écrivain encouragent une transposition du motif de la duplicité individuelle à l'échelle du Royaume-Uni :

Dans son essai intitulé précisément « L'étranger dans la maison » (*Memories and Portraits*, I), il reprendra l'image du docteur Jekyll mais cette fois à une plus vaste échelle, celle du Royaume-Uni tout entier : par ses coutumes, sa langue et son comportement, l'Ecosse de Stevenson serait à l'Angleterre ce que Hyde est à Jekyll, une terre étrangère, la lande des barbares, aux portes de la civilisation, et que celle-ci, tel Jekyll dans sa maison, ne réussirait pas toujours à refouler.⁵¹⁰

Dès *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, Jekyll emploie d'ailleurs au cours de son récit une étrange expression : « Jekyll was now my city of refuge »⁵¹¹. Il y a une correspondance entre le niveau de conscience individuelle et les espaces urbains et nationaux : le cas du Docteur Jekyll et de Mr Hyde est une métonymie du rapport de l'Ecosse à son territoire. Le rapport d'inclusion et de dépendance qui coexiste avec l'antinomie entre Jekyll et Hyde représente bien le rapport ambigu que l'Ecosse entretient

⁵¹⁰ Jean-Pierre NAUGRETTE. *Robert Louis Stevenson : L'Aventure et son double. Ibid.*, p.70.

⁵¹¹ Robert Louis STEVENSON. *Ibid.*, p.70.

avec l'Angleterre colonisatrice et avec les autres colonies de la Reine. Gill Plain note l'importance de cette thématique dans le roman policier écossais contemporain :

Dr Jekyll and Mr Hyde: 'the story most often associated with Scots' split personality, their 'strandedness' between nation and state' (Gardiner 2004a: 131-2). Through fiction, the inarticulate resentments of a stateless nation find form and expression, and this symbiotic relationship between text and context is equally manifest in crime fiction.⁵¹²

Chez Rankin, l'opposition entre deux nations est généralement symbolisée par un antagonisme entre deux villes. Dans *Tooth & Nail*, Rebus est confronté directement à l'antagonisme entre l'Ecosse et l'Angleterre. En effet, le roman se déroule à Londres : c'est le seul roman de la série qui ne se déroule pas principalement à Edimbourg. Rebus est appelé dans la capitale anglaise pour aider ses collègues à résoudre une affaire de meurtres en série, et il perçoit rapidement le dédain avec lequel les policiers anglais considèrent ses compatriotes écossais. Certains londoniens, comme l'inspecteur Lamb, l'accueillent avec une hostilité non dissimulée, le réduisant à une caricature de sa nationalité en l'appelant « the Jock », et l'avertissent qu'il n'est pas le bienvenu : « 'We don't need any help.' » (*Tooth & Nail*, p.26). D'autres, comme l'inspecteur principal George Flight, essayent d'abord de se montrer plus accueillants, mais sur un quiproquo trahissent bientôt leur opinion concernant l'infériorité culturelle de l'Ecosse. Quand Rebus lui dit que le meurtre sur lequel ils enquêtent n'aurait pas pu se produire en Ecosse, Flight laisse éclater son mépris :

'Oh?' Flight had a half-sneer on his face. 'Why's that then? Too civilized up there in the frozen north? I remember when you had the worst football hooligans in the world. Maybe you still do, only these days they look like butter wouldn't melt in their underpants.' (*Tooth & Nail*, p.24)

Rebus tente immédiatement de dissiper le malentendu: il voulait simplement dire que le tueur semblait avoir suivi sa victime depuis un pub un dimanche, et qu'en Ecosse, les pubs n'ouvrent pas le dimanche. Dans la réplique de Flight cependant, l'Ecosse tient bien le rôle du refoulé, fonctionne comme le Mr Hyde de l'Angleterre-Jekyll.

⁵¹² Gill PLAIN. "Concepts of corruption : Crime fiction and the Scottish 'State'". *Op. cit.*, p.133.

Rebus fonctionne dans ce roman comme un porte-parole de l'Ecosse. Le motif de l'infériorité culturelle est répété dans de petites scènes disséminées tout au long du roman. Ainsi, tous les auxiliaires de police que rencontre Rebus lui sont présentés comme les meilleurs de leur domaine, ce qui exclut toute concurrence écossaise :

Rebus was beginning to wonder if anyone in London was second-rate. He'd been introduced to the 'top' pathologist, the 'best' prosecuting counsel, the 'crack' forensic team, the 'finest' police drivers. Was it part of the city's arrogance? (*Tooth & Nail* p.86)

Cet extrait s'inscrit dans un schéma décrit par Susan Manning dans *The Puritan-Provincial Vision*. Elle explique qu'au XIX^e siècle, les pays comme les Etats-Unis et l'Ecosse entretenaient un rapport de sujétion non librement consentie avec la métropole anglaise. Du fait de leur dépendance économique et politique et de leur situation spatiale plus ou moins éloignée, ces pays se percevaient comme des satellites de la métropole, des *Doppelgängers* de l'Angleterre moins réels que leur modèle. *Tooth & Nail* confirme que dans certains esprits, ce schéma est toujours d'actualité. Si les meilleurs spécialistes de chaque domaine sont à Londres, les villes écossaises ne peuvent qu'offrir de pâles copies de ces professionnels. D'une certaine manière, l'Ecosse fait donc figure de double dénaturé de l'Angleterre.

Cependant, si c'est là le point de vue des Anglais dans *Tooth & Nail*, il n'est pas forcément partagé par les Ecossais. En effet, dans les romans d'Ian Rankin, le schéma narratif traditionnel est inversé : la diégèse ne présente pas l'Ecosse vue à travers les yeux d'un Anglais, comme le font par exemple *Waverley* et *Rob Roy*, mais bien l'Angleterre vue à travers les yeux d'un Ecossais. Après plusieurs romans, le lecteur, quel qu'il soit, s'identifie par imprégnation progressive au point de vue écossais : s'il y a un « moi » psychanalytique, il ne peut donc être représenté que par l'Ecosse, et par métonymie Edimbourg, laissant pour l'instant vacant le rôle de « ça ». Alors, le motif du refoulé s'éloigne pour laisser la place à d'autres modalités du dédoublement.

3) VILLE-OXYMORE, VILLE-PALIMPSESTE

1. Ségrégation horizontale à Edimbourg

- **Old Town / New Town**

Le conflit intérieur qui fait partie intégrante de la personnalité écossaise est projeté dans l'espace urbain ; ou peut-être est-ce l'espace urbain qui a donné forme et substance à ce conflit. En effet, le centre d'Edimbourg est divisé en deux quartiers bien distincts appelés Old Town et New Town – encore une manière de relier le motif du dédoublement à l'écoulement du temps. Comme l'écrit Rankin,

At one time, the Old Town had been all there was of Edinburgh: a narrow spine running from the Castle to Holyrood, steep vennels leading off like crooked ribs. Then, as the place became even more crowded and insanitary, the New Town had been built, its Georgian elegance a calculated snub to the old Town (*Falk*, p.17).

Le « nouveau » centre s'est donc constitué en concurrence avec l'ancien. L'image de la colonne vertébrale présente Old Town comme un corps indivis ; New Town n'en est pas un prolongement comme le serait un membre, mais est plutôt un frère ennemi. La démarcation entre les deux quartiers dans la réalité est très nette : Old Town est au sud, New Town au nord. Stevenson qualifie la vieille ville de « black labyrinth »⁵¹³. L'architecture en est principalement médiévale, avec de petites rues étroites pavées, des façades noircies, des clochetons, des passages sombres et de brusques déclivités : elle fournit la matière au gothique dans les romans d'Ian Rankin. Au nord, New Town est constituée de vastes avenues bordées de grandes maisons à colonnades de couleur claire et de style géorgien. Le terrain est plutôt plat. Tout, donc, oppose les deux quartiers terme à terme. Dans le petit volume *Rebus's Scotland*, Rankin cite quelques phrases écrites en 1934 par un journaliste américain :

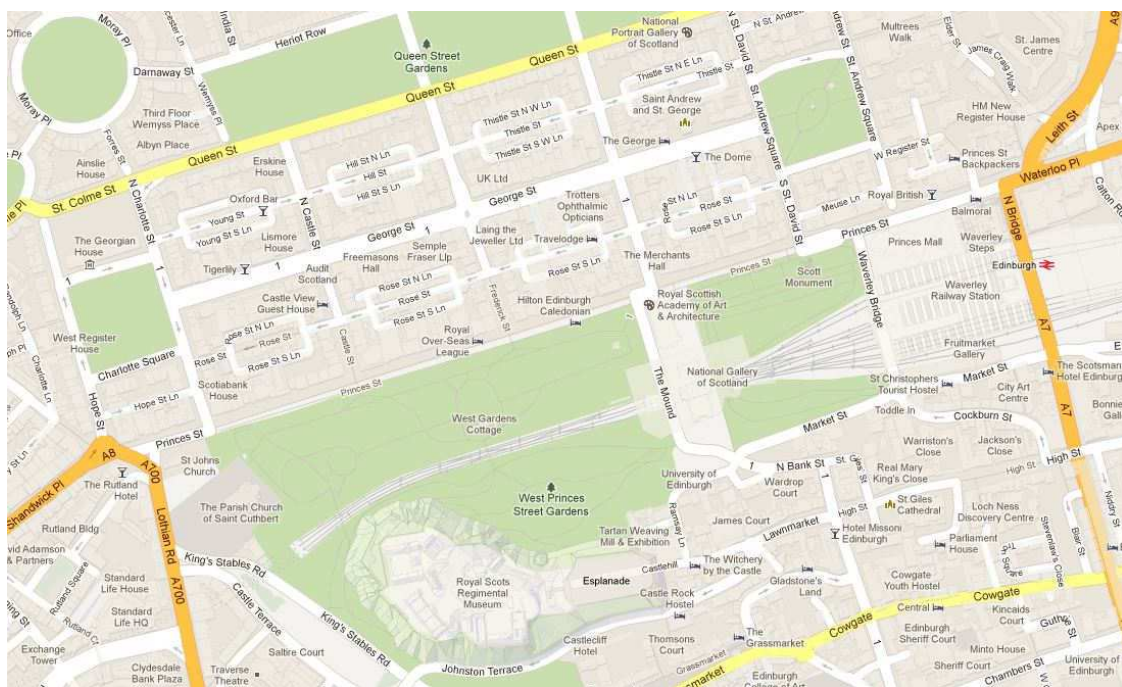
⁵¹³ Robert Louis STEVENSON. *Picturesque Notes*. *Op. cit.*, p.29.

A more striking contrast than exists between these two parts of the same city could hardly be imagined... Paris is not more unlike Constantinople than one side of Edinburgh is unlike the other. Nature has properly placed a great gulf between them.⁵¹⁴

Ce fossé marque l'ancien emplacement d'un petit lac, le Nor Loch, qui a été drainé pour créer les jardins de Princes Street, une bande de verdure qui s'étire d'est en ouest. Le parc lui-même est coupé en deux par les rails de la gare centrale de Waverley. Un pont enjambe la gare, constituant un trait d'union entre les deux moitiés de la ville :

North Bridge connected Old Town Edinburgh to the New Town and passed over a deep gully which housed Waverley Station. (*Set in Darkness*, p.66)

La ligne de démarcation ainsi que les différences en termes de planification urbaine sont manifestes sur une carte de la ville : les rues de New Town sont rectilignes et perpendiculaires, avec des places de forme scrupuleusement géométrique. En revanche, les rues de la vieille ville sont tordues et erratiques : on devine en les regardant une croissance urbaine dite « organique ».



*Edimbourg : Old Town et New Town*⁵¹⁵

⁵¹⁴ Ian RANKIN. *Rebus's Scotland: A Personal Journey*. Op. cit., p.88.

⁵¹⁵ Google Maps. [Consulté le 30 mai 2012.] Disponible sur <https://maps.google.fr/>

Ian Rankin voit dans cette division un symbole qui court depuis longtemps dans la littérature écossaise. Il expliquait ainsi lors d'une interview :

This geographical dividing of the city—into the rational and planned (the New Town, where the wealthy made their homes) and the mazy, dark, and nefarious Old Town—gave rise to literary metaphors for the human condition and provided Stevenson with his major inspiration for *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*.⁵¹⁶

Lynda Dryden, qui a étudié de près l'œuvre de Stevenson, évoque pour décrire le Londres de Stevenson la figure mythologique de Janus :

The London of Jekyll and Hyde, even during the day, is a Janus-faced metropolis. In contrast to the more salubrious district of Jekyll's home, Hyde haunts the dark spaces of the city and the nightmarish space of Soho where prostitution and vaguely criminal activities are suggested.⁵¹⁷

De spatiale, la dichotomie devient métaphorique. La forme de la ville d'Edimbourg est sans doute ce qui a donné naissance à l'un des paradigmes les plus marquants de la littérature écossaise, paradigme relayé par des écrivains comme Stevenson et adapté dans toutes les littératures du monde occidental.

Ce qui fait la force de ce motif du dédoublement, c'est qu'il ne se limite pas au domaine architectural : la division topographique se superpose à un clivage social. Dans *Rebus's Scotland*, l'écrivain raconte qu'avant la création du quartier de New Town au XVIII^e siècle, Old Town était un espace de vie relativement démocratique où riches et pauvres vivaient dans les mêmes immeubles à des étages différents. Par la suite, la bourgeoisie prit possession de la New Town à la fin du XVIII^e siècle. La ville fut ainsi divisée en deux quartiers socialement polarisés. Selon Charles McKean, New Town « brought to the surface Edinburgh's latent class-consciousness »⁵¹⁸. Robert Louis Stevenson avait lui aussi perçu ce phénomène :

Social inequality is nowhere more ostentatious than at Edinburgh. I have mentioned already how, to the stroller along Princes Street, the High Street callously exhibits its back garrets. It is true, there is a garden between. And although nothing could be more glaring by way of contrast, sometimes the opposition is more immediate; sometimes the thing lies in a nutshell, and there is

⁵¹⁶ Ian RANKIN. "Edinburgh, A City of Stories". *Op. cit.*

⁵¹⁷ Linda DRYDEN. "City of Dreadful Night: Stevenson's Gothic London". In Richard AMBROSINI, Richard DURY. *Robert Louis Stevenson : Writer of Boundaries*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2006, p.261.

⁵¹⁸ Ian RANKIN. *Rebus's Scotland: A Personal Journey*. *Ibid.*, p.88.

not so much as a blade of grass between the rich and poor. To look over the South Bridge and see the Cowgate below full of crying hawkers, is to view one rank of society from another in the twinkling of an eye.⁵¹⁹

A en croire le tableau de la ville lentement dessiné par les dix-huit romans d'Ian Rankin, la ligne de démarcation financière existe toujours. Dans *Set In Darkness*, un homme qui vit comme un clochard mais s'avèrera finalement posséder une grande fortune met fin à ses jours en se jetant symboliquement du haut de North Bridge, à équidistance de Old Town et de New Town (*Set In Darkness*, p.65). Tant que la police ignore que l'homme était riche, les enquêteurs se dirigent naturellement vers Old Town, cherchant des indices sur Cowgate, Grassmarket et Candlemaker Row, où les clochards se réunissent et trouvent à se loger. A propos de Cowgate, on peut lire dans *Mortal Causes* : « Society's underclass could be found there, when it wasn't yet time to shuffle back to the hostel. » (*Mortal Causes*, p.52). Mais dès que la police découvre dans *Set In Darkness* que l'homme était riche, Siobhan Clarke se rend sur George Street, en plein cœur de New Town, où se trouve la société d'investissement dans laquelle l'homme avait placé son argent (*Set In Darkness*, p.89). Dans ce quartier, les prix de l'immobilier sont exorbitants, comme le constate Rebus qui éclate de rire à la lecture d'annonces immobilières :

'luxurious townhouse, elegant living on five floors...'; 'garage for sale separately, £20,000'. There were still a few places in Scotland where £20,000 would buy you a house, maybe with the garage thrown in. (*Black and Blue*, p.124)

Si la division nord / sud recoupe une dichotomie sociale, la division est / ouest de la ville, elle, recoupe une dichotomie religieuse.

⁵¹⁹ Robert Louis STEVENSON. *Picturesque Notes*. *Ibid.*, pp.38-39.

- **East End / West End**

Divided city, Rebus was thinking. Divided between the Old Town to the south and the New Town to the north. And divided again between the East End (Hibs Fc) and West (Hearts). A city which seemed defined by its past as much as by its present, and only now, with the Parliament coming, looking towards the future. (*Set in Darkness*, p.198)

Cet extrait associe la question de la division à celle du rapport au passé, en dessinant un parallèle entre des divisions spatiales (North / South, East / West) et des divisions sociales. En effet, les mentions entre parenthèses sont des références à des clubs de football qui, pour leurs supporters, recouvrent bien plus qu'une simple rivalité sportive. En effet, Edimbourg comme Glasgow entretiennent chacune deux clubs de football locaux, divisés suivant des critères de confession religieuse. Siobhan Clarke, qui, malgré son prénom irlandais, est anglaise, apprécie le football mais refuse d'entériner cette dichotomie :

Siobhan Clarke supported Hibernian, which put her in a minority at St Leonard's. Being English educated (another minority, much smaller), she didn't understand the finer points of Scottish bigotry, though one or two other fellow officers had attempted to educate her. She wasn't Catholic, they explained patiently, so she should support Heart of Midlothian. Hibernian were the Catholic league team. Look at their name, look up their green strip. They were Edinburgh's version of Glasgow Celtic, just as hearts were like Glasgow Rangers. (*Mortal Causes*, p.42)

Le point de vue externe du personnage anglais en fait à la fois un révélateur et un élément perturbateur qui tente de bousculer, à son échelle modeste, cette antinomie rigide. Mais un seul personnage n'a pas grand pouvoir pour rompre la dualité omniprésente dans une ville où tout fonctionne par deux, dans un roman où les meurtres se suivent et se ressemblent : « 'Two murders, two cellars, two lots of builders.' » (*Mortal Causes*, p.150)

Les divisions sectaires d'Edimbourg trouvent dans celles de Belfast un écho accentué. La série sur l'inspecteur Rebus entretient un rapport particulier avec la ville d'Irlande du Nord, car le protagoniste est censé y avoir effectué sa formation militaire. Entre les souvenirs de Rebus et une visite occasionnelle, comme par exemple dans *Mortal Causes* où

Rebus enquête sur des groupes paramilitaires loyalistes, Rankin dessine de la ville une image qui accentue jusqu'à la caricature la schizophrénie d'Edimbourg. La division entre Protestants et Catholiques y est encore plus nettement projetée dans l'espace.

Dans *Mortal Causes*, un policier local fait faire le tour de la ville à Rebus et l'un de ses collègues. Il les avertit que Belfast n'est pas une mais véritablement deux villes (« The two cities. » *Mortal Causes*, p.134), les promène en voiture le long de trottoirs peints en vert et blanc, puis, plus loin, en rouge, blanc et bleu. Sur un mur du quartier catholique, Rebus contemple une grande fresque représentant des guerriers masqués pointant vers le ciel leurs armes automatiques, avec un drapeau tricolore et un phénix renaissant de ses flammes (*Mortal Causes*, p. 135). A Belfast, l'antagonisme religieux est littéralement peint sur les murs et les pavés de la ville : ce qui est plus intériorisé à Edimbourg s'étale ici au grand jour. En outre, le fossé entre les communautés prend aussi une dimension sociale, puisque le policier irlandais fait remarquer à ses collègues que les rues catholiques sont parmi les plus pauvres en Europe, tandis que le quartier protestant est calme et prospère (*Mortal Causes*, p. 138).

Dans la suite du roman, le policier irlandais conduit les deux Ecossais jusqu'à un mur de briques séparant Catholiques et Protestants qui concrétise toutes les métaphores architecturales de séparation : il s'agit de la fameuse « peace line » ou « mur de la paix ».

'See that wall?' said Yates. [...] It was a red brick wall, functional, with a pattern in the bricks. 'There used to be houses there. The other side of the wall is Protestant, once you get past the wasteland. They knocked down the houses and extended the wall. There's the Peace Line too, that's an ugly old thing, made from iron rather than bricks. (*Mortal Causes*, p.135)

La séparation semble être ici déclinée sous toutes les formes architecturales possibles : il y a non seulement ce mur de brique, mais aussi un terrain vague et une barrière de métal au nom antiphrastique.

Cette polarité spatiale qui trace les limites concrètes d'un antagonisme social et religieux trouve un prolongement dans un curieux roman contemporain de China

Miéville, un écrivain anglais, intitulé *The City and the City*⁵²⁰. Le titre mime la duplicité, produisant un effet comparable au bégaiement. Le roman décrit deux villes imaginaires, Beszel et Ul Quoma, qui ont la particularité d'occuper le même espace géographique. Ce n'est que par la volonté de leurs citoyens respectifs qu'elles sont perçues comme deux villes différentes. Chaque citoyen de l'une des deux villes a le devoir de « non-voir » (« to unsee »), c'est-à-dire d'ignorer et d'effacer de son esprit, les bâtiments et les citoyens de l'autre ville, même s'il se fait bousculer par l'un d'eux ou qu'un accident de la circulation a lieu à quelques mètres de lui. L'architecture et le style vestimentaire diffèrent dans les deux villes, et aident les citoyens à distinguer ce qu'ils ont le droit de voir de ce qu'ils doivent ignorer. L'entorse à cette règle est punie plus sévèrement qu'un assassinat. Cette ville impossible est une distorsion dystopique d'antinomies urbaines traitées sur un mode réaliste par d'autres œuvres de fiction contemporaine, particulièrement par des œuvres d'auteurs irlandais comme Eoin McNamee ou écossais comme Ian Rankin et Iain Banks.

Le caractère obsédant du motif de la division dans les littératures écossaise et irlandaise contemporaines a quelque chose à voir avec leur expérience post-coloniale commune. Cependant, à lire Rankin, il semble que les manifestations topographiques de conflits internes ne soient pas tout à fait équivalentes à Belfast et à Edimbourg. A Belfast en effet, tout est polarisé entre deux camps, à l'exclusion de tout autre. A Edimbourg en revanche, la division religieuse ne se superpose pas exactement à la division sociale. Le motif de la dichotomie y est mis en abyme, avec de grands ensembles divisés contenant d'autres ensembles divisés, comme dans un jeu de poupées russes.

⁵²⁰ China MIEVILLE. *The City and the City*. London : Pan Books, 2009.

- **Centre et périphéries**

Edimbourg n'est pas deux villes différentes, comme Belfast, mais bien une multitude de villes. En effet, l'ensemble inégal formé par Old Town et New Town ne constitue que le centre d'une ville beaucoup plus complexe. Le couple Old Town/ New Town s'oppose systématiquement à tout ce qui n'est pas le centre, et ce qui est contenu dans l'enceinte de la ville s'oppose à tout ce qui en est exclu, créant ainsi une hiérarchisation des quartiers s'éloignant du centre-ville en cercles concentriques. Au centre donc, se situent Old Town et New Town. Dans le deuxième cercle, on trouve des quartiers tels que Leith ou Morningside. Dans le troisième, les banlieues de Crammond, Niddrie ou Oxfords. Le contraste cette fois-ci opère entre le centre-ville touristique, bien entretenu et lieu de la culture, et les zones d'habitation, zones industrielles et autres quartiers d'affaires moins bien fréquentés. La perception qu'ont les touristes de la ville est lacunaire, limitée au noyau central :

They were never interested in the housing-estates around this central husk. They never ventured into Pilton or Niddrie or Oxfords to make an arrest in the piss-drenched tenements (*Knots & Crosses*, pp.80-81).

Une dialectique de l'intérieur et de l'extérieur se crée. Ainsi, Lothian Road prend sa source à l'extrémité de la ville « nouvelle » et borde la vieille ville ; cependant, pour proche qu'elle soit du cœur historique et culturel de la ville, elle est déjà centrifuge et pétrie de contradictions, préservant certaines caractéristiques du centre tout en empruntant d'autres caractéristiques à des espaces plus modernes et moins policés :

Lothian Road was Edinburgh's dustbin. It was also home to the Sheraton Hotel and the Usher Hall. Rebus had visited the Usher Hall once, sitting with Rhona and the other smug souls listening to Mozart's Requiem Mass. It was typical of Edinburgh to have a crumb of culture sited amidst the fast-food shops. A requiem mass and a bag of chips. (*Knots & Crosses*, pp.65-66)

L'antithèse est la figure dominante de ce passage, qui accuse le contraste entre des lieux de culture et de prospérité, et un délabrement populaire lié à la culture de masse. Il y a là un écho à la distinction prégnante entre « high culture » et « low culture » : quoiqu'il

s'en défende dans ses interviews, elle est toujours sous-jacente chez Ian Rankin. Il semble donc que plus on s'éloigne du cercle urbain central, plus le paysage et la culture se dégradent. Ainsi, Rebus achète son café en ville avant de se rendre en banlieue, « knowing that the further from the city centre he drove, the less likely he would be to find anything remotely drinkable » (Rankin, *Fleshmarket Close*, p.4). Le mode de vie des habitants est donc conditionné par le rayon du cercle où ils habitent.

Les quartiers les plus lointains du centre-ville sont par conséquent les plus mal desservis. Ainsi, lors de l'une de ses enquêtes dans la périphérie de Glasgow, les pas de Rebus l'emmènent sur un terrain vague que la voix narrative décrit comme « a rubble-strewn wasteland » (*Tooth & Nail*, p.124), et qui sert de marché aux déshérités et aux errants :

he realised that what he had thought were piles of rubbish lying around the damp ground were actually articles for sale. He had stumbled upon a flea market, and by the look of the customers it was where the down-and-outs did their shopping. (*Tooth & Nail*, p.124)

Le passage de *Knots & Crosses* cité ci-dessus évoquait déjà une poubelle, des miettes et des établissements de restauration rapide ; celui-ci reprend et généralise cette écriture du déchet, qui s'oppose au miroitement culturel du centre-ville.

Un contemporain de Rankin, Irvine Welsh, évoque le même clivage dans « Scotland's Murderous Heart », un article publié dans *The Guardian* proposant une étude sociale de la violence urbaine en Écosse :

social problems have been removed from the city centre to the peripheries, out of sight and mind after it and professionals. In the Victorian era, Disraeli, that great Tory paternalist, talked about the two nations. In our modern urban life, we have two cities. Glasgow is Hillhead or Easterhouse, Edinburgh Merchiston or Muirhouse. And you stand a far better chance of being murdered in one than in the other⁵²¹.

Dans *Mortal Causes*, cette dialectique même semble catalyser l'intrigue. Le mélange d'éléments du cercle interne avec des éléments externes crée une réaction chimique explosive. En effet, le roman relate une tentative d'attentat terroriste en plein centre-ville

⁵²¹ WELSH, Irvine. "Scotland's Murderous Heart". *Op. cit.*

pendant le Festival. Les instigateurs de l'attentat sont des jeunes gens de la banlieue imaginaire de Garibaldi Estate, dite « the Gar-B », frustrés d'être toujours tenus à l'écart :

Wild Davey Soutar. He and his kind detested the Festival. It took away from them *their* Edinburgh and propped something in its place, but a façade of culture they didn't need and couldn't understand. There was no underclass in Edinburgh, they'd all been pushed out into the schemes on the city boundaries. Isolated, exiled, they had every right to resent the city centre with its tourist traps and temporary playtime. (*Mortal Causes*, p.301)

La série dont l'inspecteur Rebus est le protagoniste est donc, dans une certaine mesure, une chronique de la collision des mondes. L'antithèse en est l'une des figures dominantes. Un personnage de *The Falls* proteste d'ailleurs contre cette tentation de la dualité systématique quand Rebus lui fait remarquer que sa petite amie et lui habitent dans des parties opposées de la ville :

'Maybe it says something about the pair of you, the parts of town you prefer.'
Costello laughed dryly. 'You Scots can be so reductive.'
'How's that?'
'Old Town versus New, Catholic/Protestant, east coast/west... Things can be a mite more complicated than that.' (*Falls*, p.19)

- **Dupli-cité**

Cependant, la dialectique centre / périphéries est relativement réductrice et ne peut rendre compte de tous les quartiers des cercles extérieurs. La série présente des quartiers contrastés, aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur des limites de la ville. Comme Irvine Welsh opposait le quartier résidentiel prospère de Merchiston au lotissement déshérité de Muirhouse, Rankin oppose les banlieues bourgeoises de Barnton et Inverleith à sa construction dystopique de Pilmuir :

A couple of miles away in different directions, middle-class Barnton and Inverleith were getting ready for work. A world away. They only ever took notice of Pilmuir when it exploded. (*Mortal Causes*, p.89)

La proximité spatiale n'empêche pas un éloignement symbolique extrême, et le désintérêt de Barton et Inverleith pour leur voisin sulfureux prend des allures de refoulement. Dans un schéma général qui oppose le centre aux périphéries, on voit se créer des distinctions plus subtiles, et certaines zones voient peu à peu évoluer leurs connotations. Selon les termes de Marie-Odile Pittin-Hédon,

The city becomes *a* city, or rather myriads of cities whose representations bear upon one another.⁵²²

La complexité du tissu urbain chez Rankin ne peut être définie simplement ; elle est tout en contrastes, et quand on croit avoir établi un système, elle se dérobe encore. Le seul modèle qui existe semble justement être celui du contraste ; mais il peut être déplacé et réinterprété dans une ville toujours en mouvement qui rejette toute interprétation définitive. D'où l'intérêt de la forme sérielle adoptée par l'écrivain écossais : ainsi, il repousse encore et encore la clôture et rend justice à la diversité mouvante de la matière qu'il étudie.

De même chez Miéville, la superposition de Beszel et Ul Quoma n'est pas aussi nette qu'il le semble à première vue. Elle est topographiquement imparfaite : certaines zones appartiennent uniquement à l'une ou à l'autre ville, d'autres sont partagées (« crosshatched ») par des citoyens qui marchent sur le même trottoir sans se voir. En général, les zones partagées portent des noms différents dans les deux villes⁵²³. Le récit de Miéville combine les motifs de la subdivision et du dédoublement : la ville est duelle, et ses subdivisions sont infiniment complexes, et parfois, subdivision et dualité se recourent.

Cette complexité se retrouve également chez Alasdair Gray, qui démultiplie la ville de Glasgow dans *Lanark* en deux, trois puis quatre villes distinctes ou plus. Dans l'ordre de la chronologie narrative, le protagoniste vit d'abord dans un Glasgow plutôt réaliste ; puis il est transporté dans la ville d'Unthank, double purgatorial de Glasgow où les repères topographiques ne sont jamais nommés, mais où le lecteur, sous les formules génériques, reconnaît Glasgow. Le protagoniste se rend par exemple sur une place ornée de statues que le lecteur identifie avec son image mentale de George Square : « Some soot-black statues were arranged around a central pillar whose top I couldn't see in the black sky. »⁵²⁴

⁵²² Marie-Odile PITTIN-HEDON. "Re-Imagining the City: End-of-Century Cultural Signs in the Novels of McIlvanney, Banks, Grey, Welsh, Kelman, Owens and Rankin". *Op. cit.*, p.254.

⁵²³ China MIEVILLE. *The City and the City*. *Op. cit.*

⁵²⁴ Alasdair GRAY. *Lanark, A Life in Four Books*. *Op. cit.*, p.19.

Ensuite, Lanark plonge vers l'Institut, version infernale de Glasgow, avant de retourner à Unthank puis de s'envoler vers Provan, qui lui apparaît comme un paradis urbain et dont il reconnaît les monuments avant d'atterrir :

he thought, 'Soon I'll see the University.' A moment later he looked down on twin quadrangles framed by pinnacled rooftops. He thought, 'Soon we'll reach the river with the big dock basin and cranes and warehouses', but this time he was wrong. The small river entered a mainstream which [...] lay among paths and trees surrounding a gigantic sports stadium.⁵²⁵

La ville est reconnaissable, et pourtant différente. Si Glasgow peut être aussi bien un enfer qu'un paradis, il en va de même pour Edimbourg. Un personnage de Rankin remarque : « 'That's the beauty of Edinburgh, you're never far from the peaceful spot.' » A quoi Rebus rétorque : « 'And never far from a hellish one either.' » (*Mortal Causes*, p.20) Chaque zone que l'on croyait bien définie peut ainsi subitement glisser dans une autre dimension. Le gazon des Meadows, si accueillant au soleil, change de personnalité la nuit et se charge de connotations sinistres :

Female students crossed the Meadows in packs, a lesson learned from the animal world. Maybe there were no predators out there tonight, but the fear was just as real. (*Black and Blue*, p. 321)

Comme Beszel et Ul Quoma, le parc des Meadows est la conjonction de deux mondes opposés en un même endroit.

Par ailleurs, chacune des villes de Gray contient une multitude de bâtiments divisés en une multitude de pièces ; à Unthank, Thaw visite un bâtiment administratif labyrinthe et occupe un bâtiment social plein de logements désertés, tandis que l'Institut est constitué de longs couloirs qui relient des dizaines de salles. Sans faire appel aux codes du fantastique, Ian Rankin lui aussi souligne la propriété qu'a le logement urbain de se subdiviser à l'infini :

It was a garden flat, and he was busy converting the large back bedroom into two smaller units. 'Ups the rental income,' he explained.[...] 'Way things are in Edinburgh,' he said, 'there won't be a decent building left that hasn't been subdivided.' (*Set in Darkness*, pp.220-221)

⁵²⁵ Alasdair GRAY. *Ibid.*, p.471.

La démultiplication de la ville est exponentielle, et se fait suivant deux axes distincts : la subdivision, et le dédoublement. Si l'on peut parler de duplicité au sujet du tempérament des habitants, il est tout aussi juste de parler de *dupli-cité* du tissu urbain.

Pour reprendre les termes de Linda Dryden à propos de *Dr Jekyll and Mr Hyde*,

The duality of the city and its dwellings, the imprint of personality left on inanimate objects and personal spaces become a cipher in which we read the complexity of the human personality.⁵²⁶

2. La ville souterraine

Outre la dupli-cité perceptible au-dessus du sol, le motif du dédoublement prend une nouvelle dimension à Edimbourg. Après avoir exploré extensivement les potentialités d'un référentiel horizontal, Ian Rankin poursuit son exploration dans une troisième dimension, celle de la profondeur. La configuration de la ville réelle lui offre pour cela une matière particulièrement riche à fort potentiel symbolique, puisque tout le centre de la vieille ville d'Edimbourg est bâti sur une colline sous laquelle se trouve une ville historique enfouie. Il existe donc à Edimbourg des quartiers entiers qui ne sont jamais touchés par la lumière du jour. Ian Rankin laisse entendre que le caractère secret des habitants contemporains d'Edimbourg peut s'expliquer, au moins en partie, par la topographie de la ville ancienne – à moins que ce ne soit le caractère de ses habitants qui explique la topographie de l'Edimbourg du passé :

Hidden city. The historical proof: when invading armies advanced, the populace made themselves scarce in the caves and tunnels below the Old Town. (*Set in Darkness*, p.231)

Depuis des temps reculés, Edimbourg et ses habitants font preuve de dissimulation ; cela est inscrit dans la topographie même de la ville. Urbanisme, culture et psychologie se rejoignent dans les réseaux de tunnels du vieux centre-ville d'Edimbourg.

John Rebus parcourt ces tunnels et ces rues souterraines à plusieurs reprises au long de sa carrière. Ainsi, il découvre un cadavre suspendu dans une salle souterraine de Mary

⁵²⁶ Linda DRYDEN. "City of Dreadful Night: Stevenson's Gothic London". *Op. cit.*, p.263.

King's Close au début de *Mortal Causes* (*Mortal Causes*, pp.7-12) et poursuit un fugitif le long d'un tunnel dans *Fleshmarket Close* (p.366). Les souterrains constituent des lieux privilégiés à la fois pour le roman noir et le roman gothique, car ils sont les lieux du confinement, de l'obscurité et de la peur. A Edimbourg, la claustrophobie est d'ailleurs inscrite jusque dans la toponymie de ces lieux : *Mary King's Close*, *Fleshmarket Close*. Si le substantif *Close* dénote seulement une ruelle dans le dialecte écossais, on ne peut cependant ignorer les connotations de cachot qu'il éveille dans la langue anglaise.

Dans *La Poétique de l'espace*, Bachelard analyse les développements oniriques du motif de la maison dans les livres. Il décrit la cave comme un lieu où l'imagination est irrationnelle, comme « l'être obscur de la maison »⁵²⁷ qui s'oppose trait pour trait au grenier, lieu de rationalité :

Au grenier, l'expérience du jour peut toujours effacer les peurs de la nuit. À la cave les ténèbres demeurent jour et nuit. Même avec le bougeoir à la main, l'homme à la cave voit danser les ombres sur la noire muraille.⁵²⁸

D'une certaine manière, la ville enfouie des romans d'Ian Rankin est à la ville de surface ce que la cave est à la maison bachelardienne. Juste sous la ville de surface se trouve une « *City of Dreadful Night* » : « Oh dark, dark, dark, withdrawn from joy and light! »⁵²⁹ Elle est le lieu de la terreur et l'occasion de l'aventure. Robert Louis Stevenson remarque que la notion même de souterrain convoque des images de roman d'aventures :

these two words, 'subterreanean passage,' were in themselves an irresistible attraction, and seemed to bring us nearer in spirit to the heroes we loved and the black rascals we secretly aspired to imitate.⁵³⁰

Or le roman policier est l'héritier du roman d'aventures, et notamment du western, comme nous l'avons vu en deuxième partie. Mais le roman de Rankin s'inspire également du roman d'aventures à la manière de Stevenson, ainsi que d'œuvres plus récentes comme

⁵²⁷ Gaston BACHELARD. *La Poétique de l'espace*. *Op. cit.*, p.35.

⁵²⁸ *Ibid.*, p.36.

⁵²⁹ James THOMSON. *The City of Dreadful Night* [1874]. Auckland, New Zealand: The Floating Press, 2011, p.51.

⁵³⁰ Robert Louis STEVENSON. *Picturesque Notes*. *Op. cit.*, p.111.

celle d'Alasdair Gray. Le thème du monde souterrain, appliqué à la topographie, la morale et la psychologie, est aussi l'un des thèmes clés de *Lanark* et de *1982, Janine*. Ainsi, au début de *Lanark*, le protagoniste arrive sans aucun souvenir de son identité dans un monde où il fait toujours nuit – un monde, qui, sémantiquement parlant, est donc déjà souterrain. Il ne pourra trouver la rédemption avant d'avoir plongé dans un monde infernal encore plus profond, celui de l'Institut où les hommes se nourrissent de la chair d'autres hommes. En amont même de l'écriture rankinienne, le souterrain constitue donc un faisceau de sèmes, un véritable réseau de connotations et d'influences littéraires.

Le lecteur découvre les boyaux enfouis sous la vieille ville dès *Knots & Crosses*, le premier volume de la série. A la fin du roman, le protagoniste, accompagné de son collègue William Anderson, poursuit son vieil ennemi Gordon Reeves, devenu bibliothécaire, jusque dans la réserve de la Bibliothèque nationale. Reeves s'échappe par une porte au fond de la salle où les deux policiers ne tardent pas à le suivre :

They moved towards it, slowly still, and Rebus pushed it open. He confronted a steep iron stairwell, badly lit. It seemed to twist down into the foundations of the library. There was nowhere to go but down. (*Knots & Crosses*, p.218)

Bachelard remarque que, pour l'imagination, un escalier qui mène sous terre ne va que dans une seule direction : « L'escalier qui va la cave, on le descend toujours. C'est sa descente qu'on retient dans les souvenirs, c'est la descente qui caractérise son onirisme. »⁵³¹

C'est effectivement un escalier qui descend que contemple puis emprunte Rebus, et le roman se clôt deux pages plus loin sans que Rebus, blessé, entre la vie et la mort, ait pu remonter à la surface. La phrase « there was nowhere to go but down » prend ainsi les résonances étranges et symboliques d'une descente aux enfers. L'interprétation symbolique du passage est d'ailleurs encouragée par le fait que l'entrée du monde

⁵³¹ Gaston BACHELARD. *Ibid.*, p.41.

souterrain se trouve parmi les livres, ces objets qui nous ouvrent des univers nouveaux et révèlent ce qui était caché en nous, comme l'indique la suite du passage :

'I've heard about this, I think,' whispered Anderson, his whispers echoing around the deep shaft as they descended. 'The library was built on the site of the old Sheriff Court, and the cells which used to be beneath the courthouse are still there. The library stores old books in them. A whole maze of cells and passageways, leading right under the city.' [...]

'I think there are exits to places like the present-day court-house and Saint Giles Cathedral.'

Rebus was in awe. This was a piece of old Edinburgh, intact and undefiled. 'It's incredible,' he said, 'I never knew about this.'

'There's more. Underneath the city Chambers there are supposed to be whole streets of the old city which the builders just built right on top of. Whole streets, shops, houses, roads. Hundreds of years old.' (*Knots & Crosses*, pp.218-219)

Cette ville enterrée est comme un double claustrophobe de la ville de surface, un lieu d'échos, de retour sur le passé et sur les peurs inconscientes. La ville souterraine inscrit dans un espace tridimensionnel la rémanence du passé en Ecosse : le passé est encore présent, non pas de manière métaphorique comme souvenir, comme fantôme ou comme écho littéraire, mais cette fois-ci de manière tout à fait littérale. La ville d'Edimbourg repose sur son être antérieur.

Si elle est un lieu effrayant, la cave constitue aussi un lieu de puissance du fait de ses multiples ramifications. Comme le remarque Bachelard,

Si la maison du rêveur est située dans la ville, il n'est pas rare que le rêve est de dominer, par la profondeur, les caves environnantes. Sa demeure vaut les souterrains des châteaux forts de la légende où de mystérieux chemins faisaient communiquer par-dessous toute enceinte, tous remparts, tout fossé, le centre du château avec la forêt lointaine. Le château planté sur la colline avait des racines fasciculées de souterrains. Quelle puissance pour une simple maison d'être bâtie sur une touffe de souterrains !⁵³²

Dans le cas d'Edimbourg, « l'ultra-cave », comme l'appelle Bachelard, correspond à une réalité physique qui alimente la mythologie des récits urbains. Elle correspond à une littéralisation de l'*underground* de la pègre urbaine que Rebus cherche à contrôler. Si le roman policier est le lieu d'une lutte pour le pouvoir entre policiers et voyous, il est essentiel de contrôler les souterrains.

Dans ce contexte, le choix du Royal Oak comme pub préféré de Rebus (à égalité avec l'Oxford Bar) n'est pas anodin. En effet, un panneau à l'entrée du pub réel explique

⁵³² Gaston BACHELARD. *Ibid.*, p.37.

qu'une trappe dans l'établissement donne accès à des caves et des tunnels de la ville enfouie :

ALTHOUGH NOT OPEN TO THE PUBLIC THE CELLARS OF THE ROYAL OAK STILL EXIST AS PART OF THIS 'OLD EDINBURGH' AND THE COBBLED STREETS AND DRAINS CAN STILL BE SEEN TWO LEVELS DOWN BELOW THE PUBLIC BAR. SOME OF OUR MORE SENSITIVE CUSTOMERS HAVE BEEN KNOWN TO SEE STRANGE APPARITIONS AND FELT COLD SHIVERS BOTH BEFORE AND AFTER A WEE DRAM.

Il semblerait même que l'un des tunnels ait spécifiquement été utilisé par les « résurrectionnistes » pour apporter les corps à l'Université, qui se trouve de l'autre côté du bar au bout de la bien nommée Infirmary Street. Rankin fait référence à cette anecdote dans ses romans. Le Royal Oak, qui était déjà dans la série un point nodal du réseau urbain de surface, devient aussi un lieu de puissance dominant le réseau souterrain, particulièrement symbolique, du rapport de l'Ecosse à son passé du fait des anecdotes concernant les « résurrectionnistes » et les apparitions spectrales.

Un passage d'Alasdair Gray dans *1982, Janine* dessine une image complexe de ces souterrains et des fragments d'Histoire qui s'y enchevêtrent. A l'occasion d'un séjour à Edimbourg pour le Fringe Festival, Jock McLeish visite un réseau de caves situé sous la vieille ville qui débouche en deux endroits, d'une part dans un pub du Royal Mile, et d'autre part en face de la Bibliothèque nationale sur George IV Bridge, comme dans *Knots & Crosses*. La description mérite d'être citée intégralement :

A dusty Victorian office was entered from the pavement on top of the shops of the north side of the West Bow. Irregular stairs went down to a vaulted cellar with two levels of floor and many alcoves. The stairs had an arch on one landing which was sealed by a partition of rough planks. When the partition was pushed down it uncovered a windowless hall from which other stairways, some stone and some wooden, went up to more rooms and to rooms above those. Most rooms had dusty windows and fireplaces, one with a carved stone chimney-piece showing a coat-of-arms and a sixteenth-century date. Doors were painted with names indicating forgotten functions: molasses room, sugar room, candy room, accounts. A chamber sealed by another inadequate partition contained a long ornate table, two wooden thrones carved with trowels and compasses, and two tall gloomy portraits of tall gloomy men, much larger than lifesize, who seemed to be clan chieftains wearing a mixture of Highland and Masonic regalia. This district of rooms, beside the door to the walkway above the shops, had double doors from the cellar into the West Bow, a door which opened through Deacon Brodie's Close into the High Street, and an emergency exit through a public house facing the Scottish National Library on George IV Bridge.⁵³³

⁵³³ Alasdair GRAY. *1982, Janine*. *Op. cit.*, pp.223-224.

Ici encore, c'est la descente des escaliers qui est mémorable. Plus on s'enfonce dans les souterrains, plus on remonte loin dans le passé ; chaque pièce traversée est comme le mémorial d'une époque révolue. Les pièces les plus proches de l'entrée semblent victoriennes, mais les plus lointaines renvoient à une époque ancienne où l'Écosse était dirigée par des chefs de clan. La présence d'objets de pouvoir tels que les trônes maçonniques avec leurs compas et leurs truelles, et les vêtements d'apparat des Highlands, conforte l'hypothèse de Bachelard sur la puissance de l'ultra-cave. Ce réseau est bien une ville sous la ville, comme le confirme la formule « this district of rooms », empruntée à l'urbanisme.

Dans son analyse de l'œuvre d'Alasdair Gray, Stephen Bernstein relève ce passage et analyse :

As Jock's description goes on, the building simultaneously becomes more and more labyrinthine than more and more historic, finally operating as a psychohistorical record analogous to such key locations of Victorian fiction as Jane Eyre's Thornfield Hall or, indeed, the L-shaped house inhabited by Stevenson's Dr Henry Jekyll.⁵³⁴

Ces caves où réside le passé évoquent le genre littéraire gothique, et notamment les vastes et sinistres demeures décrites par Charlotte Brontë et Robert Louis Stevenson. Or, ce passage de *1982, Janine* évoque de plusieurs manières l'intrigue de *Jekyll & Hyde*. En effet, les cloisons que doivent franchir les personnages pour passer d'une pièce à l'autre évoquent le motif de la division et de la dualité. Il y a une division entre les pièces de stockage de marchandises de l'époque coloniale et les pièces qui évoquent des troubles politiques et religieux, à l'image de celle où est inscrite une date du XVI^e siècle, époque troublée de Mary Stuart et John Knox. La référence à la franc-maçonnerie évoque en outre des menées mystérieuses et *souterraines*, à entendre ici tout à fait littéralement. Il y a également deux trônes et deux portraits solennels, des portes à double battants pour entrer et deux sorties distinctes, l'une sous le pub du Deacon Brodie et l'autre face à la

⁵³⁴ Stephen BERNSTEIN. *Alasdair Gray*. Lewisburgh : Bucknell University Press, 1999, p.70.

bibliothèque. Le nom même de Deacon Brodie est bien sûr un indice de plus pointant vers la dissociation de la personnalité. Ce passage de *1982, Janine* nous laisse donc percevoir une spatialité très complexe et fragmentée qui sous-tend une histoire souterraine de l'Écosse, et surtout un état d'esprit torturé, contradictoire et refoulé.

Ce monde enseveli sous la ville d'Edimbourg serait donc non seulement une relique de l'histoire de la ville, mais aussi la projection de l'état d'esprit torturé et des pulsions enfouies du peuple écossais. Il serait le « ça » de cette capitale si policée. Cette lecture allégorique est celle que propose un ouvrage de Rachel Falconer sur la symbolique du monde souterrain et des Enfers. Elle explique qu'à notre époque, le concept d'enfer a perdu sa valeur religieuse littérale et a été intériorisé :

The underworld is [...] what is covered or concealed, although now it is concealed within an individual's body and psyche, or within the history of a community or nation.⁵³⁵

Mais la littérature de Rankin rétablit la force de l'imaginaire du monde souterrain, qui n'est plus dès lors un simple symbole mais bien un monde vivant et angoissant. Au sentiment d'enfermement qu'implique typiquement une expérience de l'enfer, s'ajoute « an absence of future orientation, experienced by an individual both separate and alienated from his or her environment and from other people »⁵³⁶. C'est exactement ce que ressent Rebus, lorsqu'il se perd dans ce labyrinthe souterrain où l'attend un monstre mangeur de petites filles (Gordon Reeves a tué plusieurs jeunes innocentes), sorte de Minotaure écossais :

Rebus knew that somewhere above him traffic was probably moving effortlessly across George IV Bridge, people were probably walking smartly home to an evening of television and family comfort, where he knelt at the feet of this nightmare, a poor forked animal at the end of the chase. (*Knots & Crosses*, p.220)

Une légende veut que ce soit le diable en personne, sous la forme d'un serpent, qui se terre sous la vieille ville :

⁵³⁵ Rachel FALCONER. *Hell in Contemporary Literature : Western Descent Narratives since 1945*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2005, p.19.

⁵³⁶ *Ibid.*, p.42.

'You know the story about the Old Town? Reason it's so narrow and steep, there is some big serpent buried under it.' (*Set in Darkness*, pp.413-414)

La figure du diable, quasiment évacuée de notre monde contemporain, hante cependant toujours les souterrains d'Edimbourg. Rankin décrit d'ailleurs comme un enfer the Cowgate, une rue d'Edimbourg qui n'est pas véritablement souterraine, mais qui est située très en-dessous des rues environnantes, au niveau des anciennes entrées de la ville enterrée. D'après Rankin, elle est communément surnommée « hell on earth » à cause des excès estudiantins qui y ont lieu en soirée (Rankin, *Dead Souls*, p.263). Doublement liée au monde souterrain, spatialement et symboliquement, Cowgate abrite en outre la morgue de la ville : elle fonctionne donc bien comme une entrée vers le royaume des morts. Elle est le centre vers lequel toute vie humaine converge inéluctablement comme dans un entonnoir, d'autant que la ville d'Edimbourg a l'étrange particularité d'accueillir un moment tous les corps de personnes décédées avant leur enterrement ou leur crémation :

'Dead Centre' was what they had called the mortuary. One of the workers there had come up with the phrase, telling everyone he was proud to work 'at the dead centre of Edinburgh'. The building was tucked away on the Cowgate, one of the city's most secretive streets. Few pedestrians ever found themselves there, and the traffic was intent on being elsewhere. (Rankin, *Ressurrection Men* p.366)

Ce « Dead Centre » est le cœur des ténèbres de la ville. Les habitants semblent vouloir refouler cette rue macabre, rejeter cette incarnation spatiale de leurs pulsions souterraines secrètes (« secretive »). Le monde souterrain est le décor privilégié de l'inconscient. Le fait que cette même rue soit hantée par les laissés-pour-compte de la société, les clochards et autres sans-abris est à cet égard symptomatique :

They stood on street corners, or sat on the steps of disused churches – baggy-trousered and grim-bearded, with too few teeth, and stooped backs. (*Dead Souls*, p.471)

Cette rue n'est pas seulement la projection d'un inconscient individuel, mais le lieu du refoulement collectif à l'échelle de la société.

L'association d'un clivage entre le haut et le bas avec une fracture sociale évoque *Metropolis*, la célèbre dystopie cinématographique de Fritz Lang.⁵³⁷ Le film décrit une

⁵³⁷ Fritz LANG. *Metropolis*. Berlin : Universum Film AG, 1926.

mégapole ultramoderne divisée en deux : la ville haute, où vivent dans l'oisiveté les familles dirigeantes, et la ville basse, où les travailleurs font fonctionner la ville. Là encore on retrouve le motif de la ville stratifiée, et le monde d'en bas est toujours un monde de souffrance. Des ouvriers rebelles se rassemblent d'ailleurs pour conspirer dans les catacombes sous la ville basse, encore un niveau plus bas. Comme les sous-sols de *Metropolis*, Cowgate représente tout ce que la société et la conscience des habitants d'Edimbourg refoulent, et qui menace de remonter au grand jour en raison des travaux de reconstruction du Parlement :

Later that night, he found himself in Cowgate again [...]. Darkness had fallen. Shadows seemed to rise all around him as a bell tolled in the distance. The blood that had seeped into stone, the bones that lay twisting in their eternity, the stories and horrors of the city's past and present...
(*Dead Souls*, p.481)

La référence au genre gothique s'impose une fois encore à cause de l'obscurité, de la cloche qui sonne au loin comme pour accentuer le sentiment d'isolation du lieu, l'impression diffuse de la levée d'une armée des ombres et tous les détails macabres, le sang figé et les os toujours en souffrance après une éternité. Sous le monde visible, il est un autre monde obscur qui menace toujours d'affleurer. Comme chez Salman Rushdie, « The city itself, perhaps the whole country, was a palimpsest, Under World beneath Over World »⁵³⁸ : Edimbourg est une ville-palimpseste où il suffit de gratter la surface pour découvrir la réalité latente. Le monde invisible du dessous est même plus réel que le monde du dessus, atteint, comme nous l'avons vu précédemment dans cette étude, d'hyperréalité.

Si Glasgow est une ville beaucoup plus récente et si on ne lui connaît aucun réseau de souterrains comparable avec celui de la capitale, Alasdair Gray utilise cependant les potentialités de la science-fiction et du fantastique pour la doter de son propre réseau de souterrains cauchemardesque. Unthank dispose en effet de souterrains qui dépassent toute mesure par leur profondeur et leur complexité. Pour s'y rendre, Lanark doit se faire

⁵³⁸ Salman RUSHDIE. *The Moor's Last Sigh* [1995]. London: Vintage, 2006, p.184.

littéralement avaler par la terre, c'est-à-dire sauter dans une bouche apparue mystérieusement sur une tombe de la nécropole d'Unthank⁵³⁹. Quand, après une douloureuse dégringolade, Lanark se réveille dans un lit d'hôpital à l'Institut, son médecin le Dr Munro lui explique qu'ils sont profondément enterrés sous une montagne.

'We occupy a system of galleries under a mountain with several peaks in several cities on top. I believe you come from one of these cities.' [...]
'How deep down are we?'
'I don't know. I'm a doctor, not a geologist.' (Gray, *Lanark*, p.58)

Le fait que Munro se déclare incapable d'indiquer la distance de la surface libère l'imagination du lecteur qui exagère la profondeur jusqu'à la rendre quasiment infinie. Comme l'écrit Bachelard,

Le rêveur de cave sait que les murs de la cave sont des murs enterrés, des murs à une seule paroi, des murs qui ont *toute* la terre derrière eux. Et le drame s'en accroît, et la peur s'exagère.⁵⁴⁰

Dans ce monde souterrain, les pires cauchemars se réalisent, notamment la peur d'être emmuré vivant ; car une fois entrés dans l'Institut, très peu de patients en ressortent. Les portes sont murées, les ascenseurs en panne (Gray, *Lanark*, p.92), et même les sorties de secours sont condamnées (p.378). A Lanark qui exprime très tôt son désir de partir de cet endroit, Munro répond : « 'Easier said than done.' » (Gray, *Lanark*, p.47). Cette sentence est à rapprocher de la citation de Virgile inscrite en lettres majuscules sur le plafond de la chambre de Duncan Thaw à Glasgow:

'GOING DOWN TO HELL IS EASY: THE GLOOMY DOOR IS OPEN NIGHT AND DAY. TURNING AROUND AND GETTING BACK TO SUNLIGHT IS THE TASK, THE HARD THING' Vergil⁵⁴¹

Il s'agit d'une citation de *L'Énéide*, prélevée dans le livre VI qui décrit la catabase d'Énée⁵⁴². La dégringolade vers l'Institut est une descente aux enfers. Tout le voyage fantastique de Lanark est d'ailleurs comparable au passage des différents cercles de l'Enfer

⁵³⁹ Alasdair GRAY. 1982, *Janine*. *Ibid.*, p.47.

⁵⁴⁰ Gaston BACHELARD. *Op. cit.*, p. 37.

⁵⁴¹ Alasdair GRAY. *Ibid.*, p.283.

⁵⁴² VIRGILE. *L'Énéide*. Paris : Diane de Selliers, 2009. Edition bilingue (CHOUET, Marc, trad.), livre 6, lignes 126-129.

chez Dante⁵⁴³ : Glasgow y serait une sorte de Purgatoire, Unthank le premier cercle de l'Enfer (« 'This is Hell' », dit Lanark⁵⁴⁴) et l'Institut son centre même. De fait, l'Institut est un monde sans morale où le visiteur doit abandonner tout espoir, et où chacun pratique quotidiennement le cannibalisme. En effet, les malades qui arrivent d'Unthank ne guérissent généralement pas et sont utilisés, en fonction de la nature de leur affection, pour produire de l'électricité ou de la nourriture.

Toute la jeune génération des écrivains écossais a été inspirée par ce livre, et Rankin ne fait pas exception. Il est donc parfaitement cohérent que, lorsque Rebus dégringole à l'improviste dans un tunnel de la ville enfouie à travers une trappe qu'il n'avait pas remarquée, il s'exclame spontanément : « 'What the hell's this ?' » (*Fleshmarket Close*, p.365). L'écho de Lanark lui répond à travers le temps, du fond d'un autre monde obscur : « 'This is Hell' ». La dégringolade de Rebus est aussi impromptue que celle de Lanark dans la bouche qui le mène à l'Institut. D'ailleurs, la configuration des lieux confirme que Rebus est en train de passer un seuil symbolique entre la vie et la mort : dans le tunnel sombre où il s'engage, il aperçoit une lumière (« seeing a faint glow in the distance », *Fleshmarket Close*, p.365) qui évoque cet effet de tunnel liminaire déjà rencontré dans *Dead Souls* :

[H]e was seeing her at the end of a long dark tunnel [...]. And things were moving and gathering on the periphery: the ghosts. (*Dead Souls*, p.458)

Le motif du seuil est d'ailleurs modulé dans ce passage à travers plusieurs occurrences de portes donnant sur ce tunnel ou permettant d'en sortir. La trappe à travers laquelle tombe Rebus est au pied d'une porte qu'il vient d'enfoncer pour arrêter un fugitif dans un pub de *Fleshmarket Close*. L'homme s'est échappé par le tunnel, et Rebus, emporté par son élan, dégringole dans l'escalier avant d'avoir eu le temps de comprendre ce qui lui arrivait (*Fleshmarket Close*, p.365).

⁵⁴³ Dante ALIGHIERI. « L'enfer ». In *La divine comédie* [c.1321]. Paris : GF-Flammarion, 2004. Jacqueline RISSET (trad.).

⁵⁴⁴ Alasdair GRAY. *Ibid.*, p.432.

Une fois dans le tunnel, Rebus se lance à la poursuite du fugitif ; la lueur qu'il aperçoit au loin est celle d'une porte qui s'ouvre et se referme devant lui. Rebus la cherche en avançant à tâtons. Ses mains rencontrent bientôt une poignée. Il entreprend d'enfoncer aussi cette porte-là, mais le fugitif l'a obstruée avec des cartons. Quand il parvient à dégager la porte, il s'aperçoit que les cartons contenaient des livres, et débouche dans une librairie d'occasion sur West Port. Il a donc parcouru la vieille ville dans presque toute sa largeur est-ouest, des environs de Cockburn Street à Grassmarket. Une fois revenu à l'air libre, il s'aperçoit que ses collègues l'ont précédé en passant par l'extérieur et qu'ils ont arrêté le malfaiteur (*Fleshmarket Close*, pp.366-367). Ils retournent au pub tous ensemble, et là Rebus aperçoit une autre porte entrouverte qui donne sur un bureau où se trouve un coffre-fort... dont la porte est ouverte, et qui contient des preuves susceptibles de confondre le suspect (*Fleshmarket Close*, p.369). Le motif de la porte prolifère dans ce passage de la même manière que le motif de la cloison se démultiplie dans l'extrait de 1982, *Janine*.

Nous ne manquerons pas de relever le fait que Rankin choisit une librairie pour cadre de la lutte finale. L'issue que recherche Rebus se trouve parmi les livres, de la même manière que l'entrée dans la ville souterraine qu'il cherchait dans *Knots & Crosses* était parmi les ouvrages de la Bibliothèque Nationale. La constellation de salles obscures qui gît sous l'Edimbourg d'Ian Rankin relève plus encore de la métatextualité que d'une convention réaliste – ce que confirme le court extrait suivant, relevé dans *Fleshmarket Close* :

The Old Town was a warren of tunnels and catacombs, mostly unexplored. They had sheltered the inhabitants from invasion, made assignations and plots possible. (*Fleshmarket Close*, p.366)

Dans un contexte qui associe les racines « fasciculées » de la ville au monde des livres, on peut faire jouer la polysémie du mot « plot ». Chez Rankin, les tunnels de la vieille ville sont la condition ultime de possibilité de l'intrigue romanesque, puisqu'ils constituent l'assise, l'être antérieur et l'inconscient de cette ville que Rankin entreprend d'élucider. Ils

sont ce sur quoi repose tout édifice architectural, social et littéraire, un sous-main sur lequel l'auteur dessine de sa plume la ville de la surface. Ils unissent de leur réseau sous-jacent les lieux si divers que l'inspecteur parcourt, et, ce faisant, révèlent *en creux* l'identité et la cohésion latentes d'une ville d'apparence si fragmentée.

Conclusion

Toutes les dichotomies de l'est et de l'ouest, de l'intérieur et de l'extérieur, ainsi que tous les autres clivages qui subdivisent la ville telle qu'elle est perceptible sur une carte, c'est-à-dire en deux dimensions, se trouvent englobées et dépassées par son inscription dans une troisième dimension, celle de la profondeur. La ville du dessous résiste à la cartographie, car ses racines se prolongent jusque dans le domaine du rêve et de l'inconscient. Les caves fonctionnent comme une allégorie de l'intériorité du protagoniste, et fournissent une clef pour l'interprétation de la forme de la ville d'Edimbourg dans son ensemble. Rebus est un personnage dont la ville et ses crimes ont façonné le caractère, la manière d'être. Comme dans le poème d'Emile Verhaeren, ses rêves sont teintés d'histoire et de sang :

O les siècles et les siècles sur cette ville,
Grande de son passé
Sans cesse ardent et traversé,
Comme à cette heure, de fantômes!
O les siècles et les siècles sur elle,
Avec leur vie immense et criminelle
Battant-depuis quels temps ? -
Chaque demeure et chaque pierre
De désirs fous et de colères carnassières!⁵⁴⁵

Si bien que la personnalité torturée de Rebus, prisonnière d'un labyrinthe de rues tortueuses où tout se présente en termes dialectiques, se juxtapose à la forme de la ville. D'une certaine manière, Rebus est coextensif au plan de la ville, qu'il enrichit d'une

⁵⁴⁵ Emile VERHAEREN. « L'âme de la ville ». In *Les villes Tentaculaires*. Bruxelles : EDM Deman, 1895, p.14.

dimension chronotopique. Le protagoniste confère à Edimbourg l'épaisseur d'un personnage à part entière.

CONCLUSION

Loin d'être un domaine d'études restreint, la ville embrasse toute notre expérience et tout notre vécu. Ainsi, selon Philippe Simay, on trouve chez Walter Benjamin l'idée que

la totalité de la société moderne est cristallisée en miniature dans l'espace urbain. La ville constitue une monade qui encapsule les structures économiques et sociales modernes. Les espaces publics, les monuments, les bâtiments qui constituent l'environnement urbain en sont à la fois le cadre et le miroir.⁵⁴⁶

La série d'Ian Rankin sur les enquêtes de l'inspecteur Rebus définit ce cadre et présente ce miroir à la société contemporaine. Mais dans le même mouvement, l'écriture rankinienne questionne l'abstraction qui ronge la notion philosophique d'espace, préférant inscrire le vécu dans le *lieu*, plus concret, plus modeste et circonscrit mais aussi plus ancré dans notre mémoire et nos affects. Au réel contemporain versatile qui, paradoxalement, ne trouve plus sa justification que dans le simulacre, Rankin oppose une permanence pétrie de mémoire. Son écriture recrée les lieux que parcourent ses personnages, suspend, de manière si fugace que ce soit, le travail de destruction du temps. Il s'engage à Edimbourg dans l'entreprise même que décrivait Georges Pérec dans *Espèces d'espaces* :

L'espace fond comme le sable coule entre les doigts. Le temps l'emporte et ne m'en laisse que des lambeaux informes :
Ecrire : essayer méticuleusement de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose : arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse, laisser, quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes.⁵⁴⁷

De fait, pour beaucoup de lecteurs internationaux d'Ian Rankin, Edimbourg est une ville imaginaire bien souvent visitée en esprit et qui, parfois, de façon seconde, peut être visitée également par le corps. Les touristes qui prennent part aux visites guidées inspirées par les romans de Rankin visitent une carte imaginaire qui se trouve coïncider par endroits

⁵⁴⁶ Philippe SIMAY. « Walter Benjamin : la ville comme expérience ». In Thierry, PAQUOT, Chris, YOUNES. *Le territoire des philosophes: Lieu et espace dans la pensée au XX^e siècle*. Paris : La découverte (coll. Armillaire), 2009, pp. 65-66.

⁵⁴⁷ Georges PEREC. *Espèces d'espaces*. Paris : Galilée (coll. « L'espace critique »), 1974.

avec une carte réelle. La simple existence de ces visites guidées entérine l'axiome de Marcel Proust selon lequel

Le seul véritable voyage, le seul bain de jouvence, ce ne serait pas d'aller vers de nouveaux paysages, mais d'avoir d'autres yeux, de voir l'univers avec les yeux d'un autre, de cent autres⁵⁴⁸.

Le seul véritable voyage est littéraire, et tous les lecteurs de Rankin deviennent les habitants d'une construction romanesque qui porte le même nom qu'une ville réelle.

*

La présente étude s'est employée à montrer que le voyage auquel nous invite Ian Rankin est du même ordre, que ses romans puisent au moins autant dans l'intertextualité que dans la réalité, et qu'ils absorbent et s'approprient le réel pour le transformer en espace imaginaire, en objet littéraire. Le principe organisateur de l'espace littéraire rankinien est la polarité, et c'est pourquoi nous avons également organisé la progression de notre réflexion autour d'un certain nombre de couples antinomiques.

Le premier chapitre s'est employé à poser le contexte de la série sur l'inspecteur Rebus : il a tout d'abord défini les termes de la relation entre littérature et roman policier et abordé les problématiques post-coloniales spécifiques à la littérature écossaise, puis dessiné l'arrière-plan littéraire et artistique contemporain à l'œuvre de Rankin pour dépasser la tension apparente entre avant-garde et écriture populaire en démontrant la communauté de vie et d'entreprises qui existe entre des écrivains et artistes d'obédiences très diverses à Edimbourg aujourd'hui. Nous avons ensuite évoqué l'ambition exprimée par l'écrivain de créer un pont entre littérature classique et littérature populaire grâce au choix de ses thèmes et de son public.

Le deuxième chapitre s'est immergé dans l'œuvre et a questionné l'articulation entre topographie réelle et lieu imaginaire, en se concentrant notamment sur la ville

⁵⁴⁸ Marcel PROUST. *La Prisonnière*. In *A la Recherche du temps perdu* [1921-1922]. Tome V. Paris : Gallimard (coll. « Folio Classique »), 1988, p.246.

d'Édimbourg. Toute une géographie urbaine se dessine dans les romans sur l'inspecteur Rebus ; le parcours incessant de l'espace par le protagoniste fournit l'occasion de références extrêmement spécifiques à la topographie et à la toponymie de la ville, et la sérialité tisse peu à peu un dense réseau de points nodaux et une multiplicité de trajets potentiels. La ville n'est plus seulement le lieu mais devient véritablement l'objet de l'enquête policière. L'écriture rankinienne courtise la métafiction, joue avec le lexique de l'espace, propose des puzzles au lecteur et sème des fausses pistes, jusqu'à basculer du côté de l'imaginaire. L'espace se fait soudain générique, se réfère plus à des conventions cinématographiques qu'à la carte de la ville et se fond dans l'hyper-réalité. Certains lieux sont inventés et créés de toutes pièces pour fonctionner comme des éprouvettes où *précipiter* (« precipitous city », écrivait Stevenson) les différents composants de la société contemporaine.

Le troisième mouvement de notre réflexion s'est attaché à définir et étudier plus précisément le motif de la polarisation, *topos* de la ville rankinienne. Ian Rankin s'inscrit dans une lignée d'écrivains écossais gothiques fascinés par l'antinomie. Cette allégeance est perceptible d'abord dans l'architecture sombre et toute en pointes qui prévaut dans les romans, et que reprend l'esthétique éditoriale et télévisuelle associée à la série. En outre, toutes les relations entre les personnages sont déterminées par le motif de la polarité, selon un modèle hérité des apparitions spectrales de la littérature puritaine, mais aussi selon le modèle de la rivalité familiale et, plus profondément, de la subdivision entre le « moi » et le « ça » freudien. La topographie de la ville imite ces clivages, ou peut-être est-ce elle qui leur donne naissance : la surface de la carte est en effet compartimentée suivant toute une série d'axes polarisants. Mais cette carte se déploie elle-même par-dessus un double souterrain et non cartographiable d'Édimbourg, qui représente à la fois la mémoire et l'inconscient de cette ville-personnage.

*

Nous avons choisi de limiter cette étude aux romans de Rankin dont Rebus est le protagoniste ; le départ en retraite du personnage dans *Exit Music* en 2007 parachevait la série et nous permettait de considérer l'œuvre comme un tout fini, ce qui facilitait la synthèse et l'interprétation de l'ensemble. La publication subséquente de deux romans centrés sur un tout nouveau protagoniste, Malcolm Fox (*The Complaints*⁵⁴⁹ en 2009 et *The Impossible Dead*⁵⁵⁰ en 2012), nous a confortés dans cette vision. Mais Rankin n'est pas parvenu à étouffer la voix de Rebus plus longtemps : *Standing in Another Man's Grave*⁵⁵¹, publié en 2012, a réuni les deux protagonistes à l'occasion d'une enquête que Malcolm Fox devait mener sur l'inspecteur en retraite. Et l'on annonce à présent pour l'automne 2013 la sortie d'un deuxième roman qui rassemble Rebus et Fox sous le titre de *Saints of the Shadow Bible*. Si nous devons approfondir cette étude, il nous faudrait intégrer les nouveaux romans sur Rebus, ainsi, nécessairement, que ceux sur Fox. Cela offrirait d'ailleurs des perspectives complémentaires, car Malcolm Fox est le pôle opposé de Rebus : il est aussi méthodique, rangé et respectueux des règles que Rebus est désordonné et imprévisible, il mène une vie saine et pleine de principes, et son travail dans la police consiste à enquêter sur la corruption et les abus de collègues moins sourcilleux tels que son aîné Rebus. Si la quête de John Rebus consiste à s'efforcer d'appréhender la ville d'Edimbourg⁵⁵², Malcolm Fox s'efforce-t-il d'appréhender le personnage de Rebus ? Fox est-il une figure du lecteur de la série sur Rebus ? Il serait intéressant d'étudier aussi le traitement de l'espace dans les romans sur Malcolm Fox, afin de savoir si le changement de personnage focal influe sur la représentation de la ville, ou si l'Edimbourg d'Ian Rankin a un souffle propre qui transcende les protagonistes des romans. Nous serions

⁵⁴⁹ Ian RANKIN. *The Complaints*. London : Orion Paperback, 2009.

⁵⁵⁰ Ian RANKIN. *The Impossible Dead*. London : Orion Paperback, 2012.

⁵⁵¹ Ian RANKIN. *Standing in Another Man's Grave*. London : Orion Paperback, 2012.

⁵⁵² "the real mystery is Rebus coming to terms with Edinburgh". In Robert McCURUM. *Op. cit.*

ainsi conduits à questionner la conjonction et la combinaison des points de vue opposés de Fox et Rebus dans les romans où ils se partagent la narration.

*

Il serait tout aussi enrichissant d'élargir la présente recherche à d'autres écrivains écossais contemporains. Les romans d'Iain M. Banks, par exemple, offrent une représentation dense et complexe de l'espace, et se trouvent dans un rapport de complémentarité avec l'œuvre d'Ian Rankin, qui s'inscrit dans le genre policier, alors que Banks écrit de la science-fiction. Tous deux obéissent donc aux conventions d'un genre populaire, mais le monde qu'ils créent déborde ces limites et interroge la configuration de la société contemporaine. Tous deux pratiquent le mode sériel : pendant la période où Rankin publiait la série sur Rebus (1987-2007), Banks a publié dix volumes désignés par l'appellation groupée de « Culture novels », de *Consider Phlebas*⁵⁵³ à *The Hydrogen Sonata*⁵⁵⁴ (1987-2012). « The Culture » est une société interstellaire utopique, contrôlée par des êtres à première vue aussi bons et puissants que l'autorité policière chez Rankin est ambiguë et faillible.

Les intrigues des romans d'Iain M. Banks portent principalement sur la gestion par ces êtres supérieurs de crises dans des sociétés moins développées. L'acceptation du mot « espace » y prend toute son envergure : dans l'espace intersidéral, les distances se distendent de manière démesurée, les milieux d'habitation enflent et se démultiplient, que ce soient des mondes artificiels en forme d'anneau en orbite autour d'une étoile, des vaisseaux spatiaux énormes, des planètes artificielles à plusieurs niveaux superposés ou des astéroïdes évidés. L'espace doit véritablement être pensé en trois dimensions, ce qui rend toute cartographie problématique, et la polarité entre le haut et le bas ne se pose qu'à une échelle localisée. La question de la centralité est cependant plus prégnante que jamais

⁵⁵³ Iain M. BANKS. *Consider Phlebas* [1987]. New York: Orbit, 2008.

⁵⁵⁴ Iain M. BANKS. *The Hydrogen Sonata*. London: Orbit, 2012.

du fait de la force de gravitation et des trajectoires orbitales. Le déplacement dans l'espace est une manifestation de puissance et un outil de contrôle. On peut interpréter la politique extérieure de « The Culture » comme une satire de celle des civilisations occidentales contemporaines qui promeuvent, parfois par la force, leurs idéaux libéraux dans le reste du monde.

Tandis que Rankin explore l'espace à l'échelle de la ville, Iain M. Banks explore les relations spatiales entre différents pays, voire différents continents, sous couvert de voyages interstellaires. Et si le talent d'urbaniste littéraire d'Ian Rankin a été récompensé lorsque la ville d'Edimbourg a donné son nom à trois de ses rues, en toute logique, l'Union Astronomique Internationale vient en juin 2013 de donner le nom d'Iainbanks à un astéroïde du système solaire⁵⁵⁵.

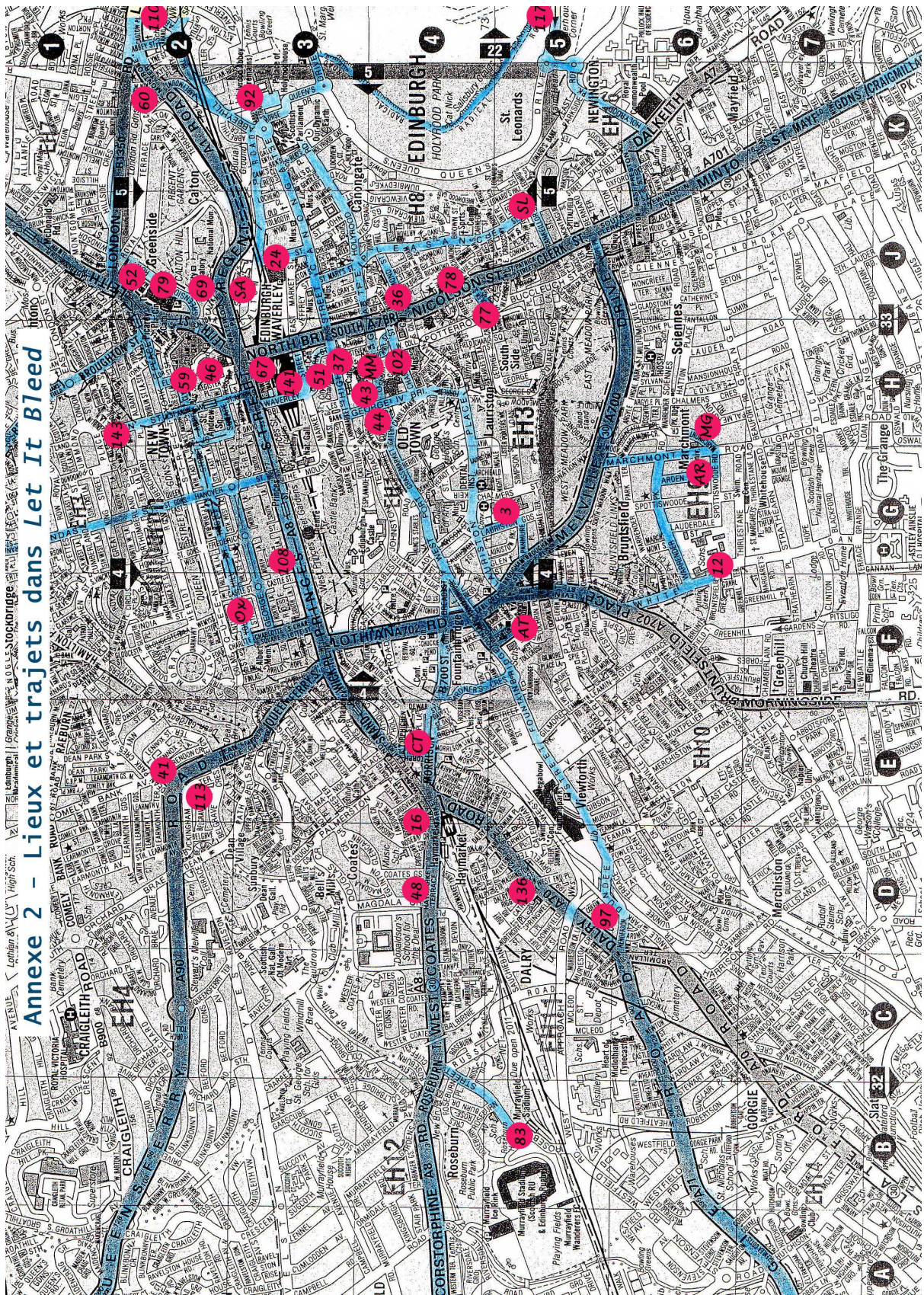
⁵⁵⁵ L'astéroïde Iainbanks, situé dans la ceinture d'astéroïde principale du système solaire, mesure six kilomètres de diamètre. D'une composition pierreuse, il met près de quatre ans à effectuer sa rotation autour de l'étoile solaire.

ANNEXES

ANNEXE 1 : CARTE À PETITE ÉCHELLE DES LIEUX ET TRAJETS DANS *LET IT BLEED*



ANNEXE 2 : CARTE A GRANDE ECHELLE DES LIEUX ET TRAJETS DANS *LET IT BLEED*



Annexe 2 - Lieux et trajets dans *Let It Bleed*

ANNEXE 3 : LET IT BLEED

FICHE CHRONOLOGIQUE DES TRAJETS ET DES LIEUX VISITÉS

Index des abréviations pour les lieux les plus souvent visités :

Appartement de Rebus sur Arden Street (x22) : AR

Commissariat de St Leonard's (x15) : SL

Appartement de Teresa McAnally à Tollcross (x5) : AT

Morgue municipale (x4) : MM

Commissariat de Torphichen (x4) : CT

Maison du conseiller municipal Tom Gillespie (x4) : MG

St Andrew's House, siège du Scottish Office (x4) : SA

The Oxford Bar (x4) : Ox

Prison de HMP Edinburg, dite « Saughton Jail » (x3) : SJ

Maison du Lord Provost C. Kennedy à Corstophine, près de South Gyle (x3) : LP

JOUR 1

- 1) Un arrêt de bus sur Queensferry Road (p.25)
- 2) Poursuite automobile vers le nord (Queensferry Road puis A90) jusqu'au pont routier sur la Forth (p.3) – accident de voiture
- 3) Trajet en voiture jusqu'à l'(ancienne) Royal Infirmary, au nord des Meadows (p.12)
- 4) Trajet dans la voiture de Siobhan jusqu'à l'appartement de Rebus sur Arden Street en passant par Lauriston Place, Tollcross et Melville Drive (p.15-17)

JOUR 2

- 5) Morgue municipale, sur Cowgate (p.19)
- 6) Commissariat de St Leonard's (p.22)
- 7) Trajet en voiture jusqu'à l'appartement de Willie et Dixie, à Stenhouse, en passant par Gorgie Road (p.29)
- 8) Trajet en voiture jusqu'à la prison de HMP Edinburg dite « SaughtonJail » en passant par Gorgie Road (p.33)
- 9) Un pub dans le centre d'Edimbourg (p.35)

10) AR

JOUR3

- 11) Trajet de l'appartement au commissariat de St Leonard's (p.41)
- 12) WeeShugMcAnally marche depuis Tollcross jusqu'au cabinet du conseiller municipal Tom Gillespie dans une école de Warrender (p.77)
- 13) Rebus effectue en voiture le trajet du commissariat à l'école de Warrender (p.49)
- 14) Rebus marche de Warrender à l'appartement de Teresa McAnally à Tollcross (p.56)
- 15) Marche de l'appartement de Teresa McAnally à Tollcross jusqu'au commissariat de police de Torphichen (p.61)
- 16) Marche jusqu'à un pub près de la gare de Haymarket avec Davidson (p.62)
- 17) Trajet dans la voiture de Davidson jusqu'à la morgue municipale, puis retour appartement de Rebus (p.65)

JOUR4

- 18) SL (p.67)
- 19) Du commissariat à l'appartement de Teresa McAnally à Tollcross en passant devant la Royal Infirmary (p.70)
- 20) Laboratoire de Médecine légiste à Howdenhall (p.74)
- 21) SL (p.75)
- 22) Marche sur la plage de Portobello (p.81)
- 23) Un pub non spécifié, puis trajet vers le pont routier sur la Forth (p.86)

JOUR 5

- 24) Centre de désintoxication derrière la gare de Waverley (p.88)
- 25) RF (p.93)

-Ellipse temporelle de trois jours -

JOUR8 : MARDI

- 26) SL (p.97)
- 27) AT (p.99)
- 28) SL (p.111)
- 29) SJ (p.111)
- 30) Visite de 2 centres de désintoxication non spécifiés (p.115)

JOUR9

- 31) SL (p.118)
- 32) Oxford Bar (p.121)
- 33) CT (p.122)
- 34) AR (p.123)

JOUR 10

- 35) Marche jusqu'à la maison du conseiller municipal Tom Gillespie à Marchmont (p.130)
- 36) Pub dans une rue donnant sur Nicholson Street (p.137)
- 37) Marche jusqu'à un pub sur le Royal Mile en passant par Pleasance, puis à gauche en direction de Cowgate et Canongate
- 38) MG (p.138-139)
- 39) Détour par le centre-ville, puis retour à l'appartement de Rebus (p.139)

-Deux jours passés à la maison -

JOUR 13

- 40) Visite de Gyle Park West en voiture (p.152)
- 41) Appartement de Patience à Oxford Terrace (p.147)
- 42) AR (p.151)

JOUR 14 : LUNDI

- 43) Trajet à pied jusqu'à la Bibliothèque Nationale sur George IV Bridge (p.155)
- 44) Bibliothèque Centrale de l'autre côté de la rue (p.155)
- 45) Marche jusqu'à St Andrew's House, siège du Scottish Office, en passant par le Royal Mile, North Bridge, puis près du centre commercial St James (p.156)
- 46) Café Royal (p.156)
- 47) Marche jusqu'à la librairie HMSO sur Lothian Road en passant par George Street (p.157)
- 48) Marche jusqu'à Lothian & Edinburgh Enterprise Limited, sur Haymarket Terrace (p.157)
- 49) CT (p.158)
- 50) Retour en voiture à l'appartement de Rebus (p.158)
- 51) City Chambers (p.163)
- 52) Restaurant italien en haut de Leith Walk (p.166)
- 53) AR (p.175)
- 54) Commissariat de police de Gayfield Square (p.177)
- 55) Marche sur Leith Walk jusqu'à The Shore (p.181)
- 56) Trajet en voiture jusqu'à l'Oxford Bar (p.184)
- 57) SL (p.186)
- 58) AR (p.189)
- 59) Gare routière de St Andrew's Square (p.190)
- 60) Boutique de « fish& chips » sur Easter Road (p.191-192)

JOUR 15

- 61) Cabine téléphonique près du commissariat de St Leonard's (p.195)
- 62) Café à 150m du commissariat (p.196)
- 63) Cabinet de dentiste sur Inverleith Row, face à l'entrée des Jardins Botaniques (p.197)
- 64) Photo aérienne d'Edimbourg avec synthèse des chemins parcourus jusqu'ici et des lieux décisifs dans *Hide & Seek* et *Let It Bleed* (p.198-199)
- 65) AT (p.204)
- 66) AR (p.205)

- 67) Hôtel Balmoral Forte Grand (ancien North British Hotel) (p.207)
- 68) SL (p.213)
- 69) Cimetière de Calton (p.214)
- 70) Marche jusqu'à St Andrew's House en passant par Waterloo Place (p.216)
- 71) Retour AR en voiture (p.217)
- 72) Royal Infirmary (p.220)
- 73) AR (p.224)
- 74) The Ox (p.225)
- 75) AR (p.227)

JOUR 16

- 76) MM (p.229)
- 77) Un café près de l'Université d'Edimbourg (p.229)
- 78) Marche jusqu'à un café sur Nicholson Street (p.230)
- 79) Immeuble en haut de LeithWalk près d'un théâtre et d'un kiosque à journaux (p.230)
- 80) SL (p.235)
- 81) Une piscine non spécifiée (p.236)
- 82) Ox (p.236)
- 83) Appartement de « Salty » Dougary près du stade de Murrayfield (p.236)
- 84) 165 Corstophine Road (p.237)

JOUR 17

- 85) Trajet en voiture jusqu'à Ruthie Estate, arrivée au manoir, promenade dans les bois puis retour au manoir (pp.245-249)
- 86) Un hôtel à Auchterarder (p.251)

JOUR 18

- 87) AR (p.255)
- 88) SJ (p.262)
- 89) AR (p.268)

JOUR 19

- 90) Cabinet de dentiste sur InverleithRow (p.270)
- 91) SL (p.271)
- 92) Trajet en voiture jusqu'au Palais de Holyrood en passant par Pleasance (p.272-273)
- 93) Café-glacier à Tollcross (p.273)
- 94) Appartement de Paul Duggan à Leith dans les petites rues derrière Great Junction Street (p.277)
- 95) Un pub en bas de LeithWalk (p.278)
- 96) AR (p.279)
- 97) Coffin Walk, petite ruelle reliant Dundee Street à Darly Road le long du cimetière de Darly (p.279)
- 98) CT (p.282)

JOUR 20

- 99) MG (p.283)
- 100) AR (p.290)
- 101) MM (p.291)
- 102) Club du personnel de l'Université d'Edimbourg sur Chambers Street en passant par Cowgate (p.291)
- 103) Boutique de « fish& chips » sur Easter Road (p.293)
- 104) SL (p.294)
- 105) Maison du Lord Provost Cameron Kennedy à Corstophine, près de South Gyle (p.295)
- 106) Appartement de Paul Duggan à Leith (p.298)
- 107) Visites à quelques centres de désintoxication, dont celui de Waverley (p.298)
- 108) Quelques bars sur Princes Street (p.298)
- 109) Quelques pubs à Leith (p.299)
- 110) Maison des parents de Paul Duggan juste à côté d'Abbeyhill (p.299)
- 111) AR (p.301)
- 112) Appartement de Patience à Oxford Terrace (p.303)
- 113) Bar d'un hôtel au coin de la rue (p.303)

JOUR 21

- 114) Maison du Lord Provost à Corstophine (p.305)
- 115) Trajet en voiture jusqu'à un parking avec vue sur la Forth par le même chemin que lors de la poursuite du premier jour (p.306)
- 116) Maison des parents de Paul Duggan à Abbeyhill (p.309)
- 117) Trajet en voiture le long des Salisbury Crags jusqu'à un parking près du sommet d'Arthur's Seat (p.310)
- 118) Maison du Lord Provost à Corstophine (p.310)
- 119) Au pied des Pentland Hills, entre Edimbourg et Carlops (p.310)
- 120) Promenade dans les jardins Botaniques en direction d'Inverleith House (p.315)
- 121) AR (p.319)
- 122) Usine de PanoTech à Gyle Park West (p.321)
- 123) Trajet en voiture jusqu'à Torphichen en passant par Corstophine Road (p.332)
- 124) Maison du DCC (commissaire divisionnaire ?) Allan Gunner (lieu non précisé) (p.334)

JOUR 22

- 125) Tournée des pubs, dont au moins un sur Lothian Road (p.337)

JOUR 23

- 126) Quelque part sur Leith Walk ou Easter Road (Rebus n'est pas sûr parce qu'il est saoul) (p.339)
- 127) Un pub sur Darly Road (p.339)
- 128) AR (p.341)
- 129) Un club de sport dans le quartier de New Town (p.341)
- 130) SL (p.342)

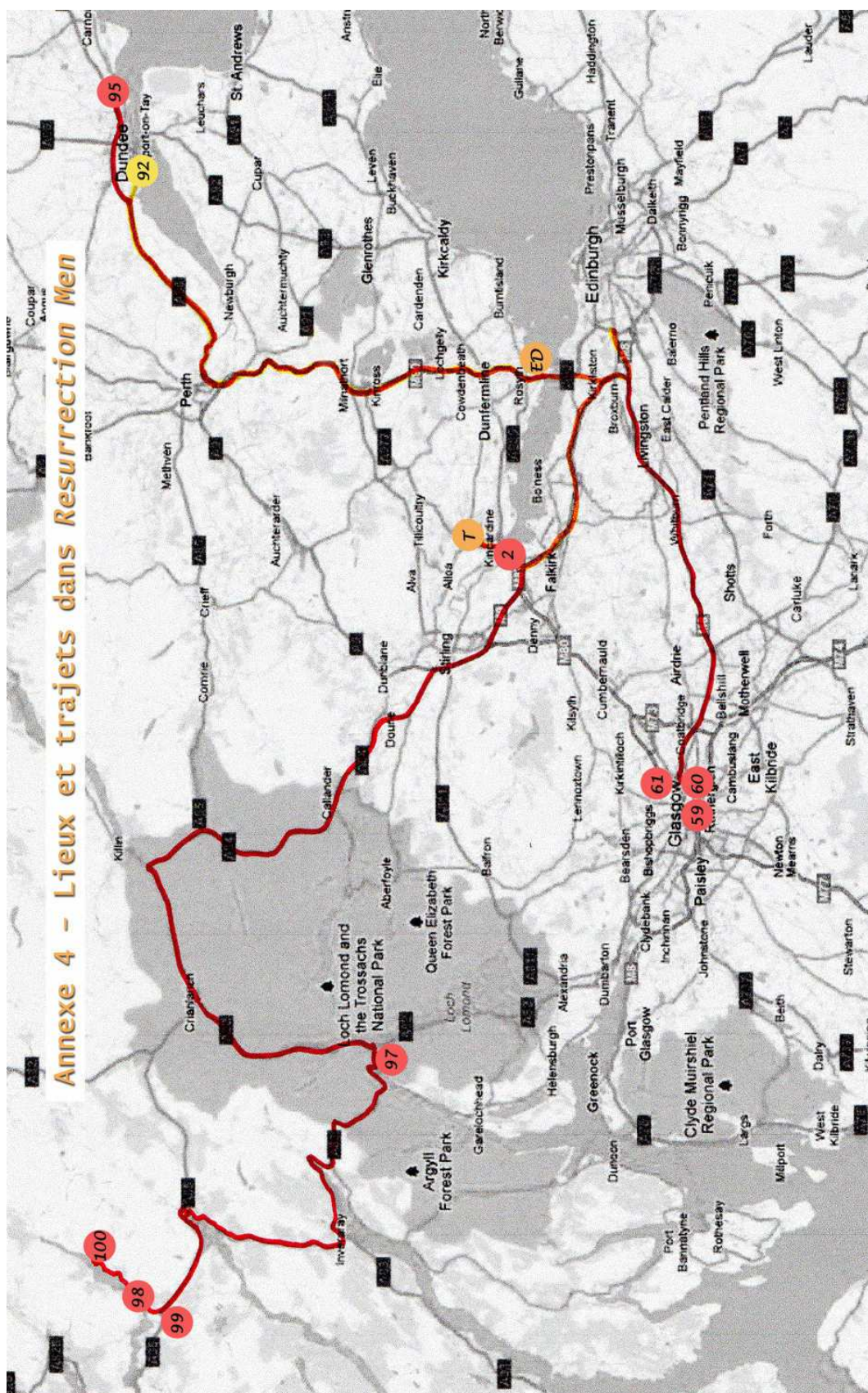
JOUR 24

- 131) Maison du DCC Allan Gunner(p.346)
- 132) Gare de Waverley en passant par Princes Street et Waverley Bridge (p.349)
- 133) AR (p.355)
- 134) Appartement de RoryMcAllister sur Dublin Street (p.355)
- 135) AR (p.358)

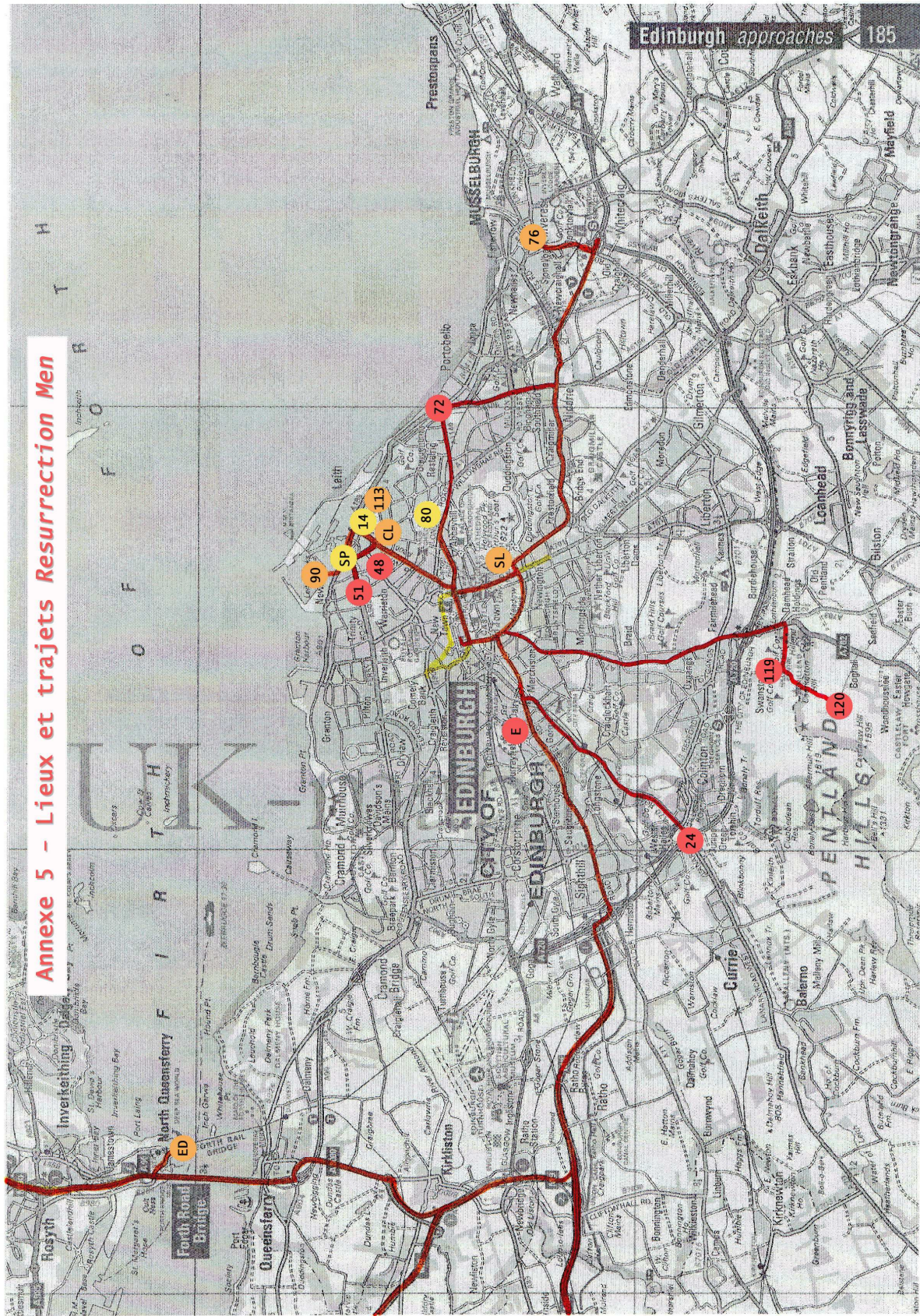
JOUR 25

- 136) Bureau du Secretary of State for Scotland à St Andrew's House (p.359)

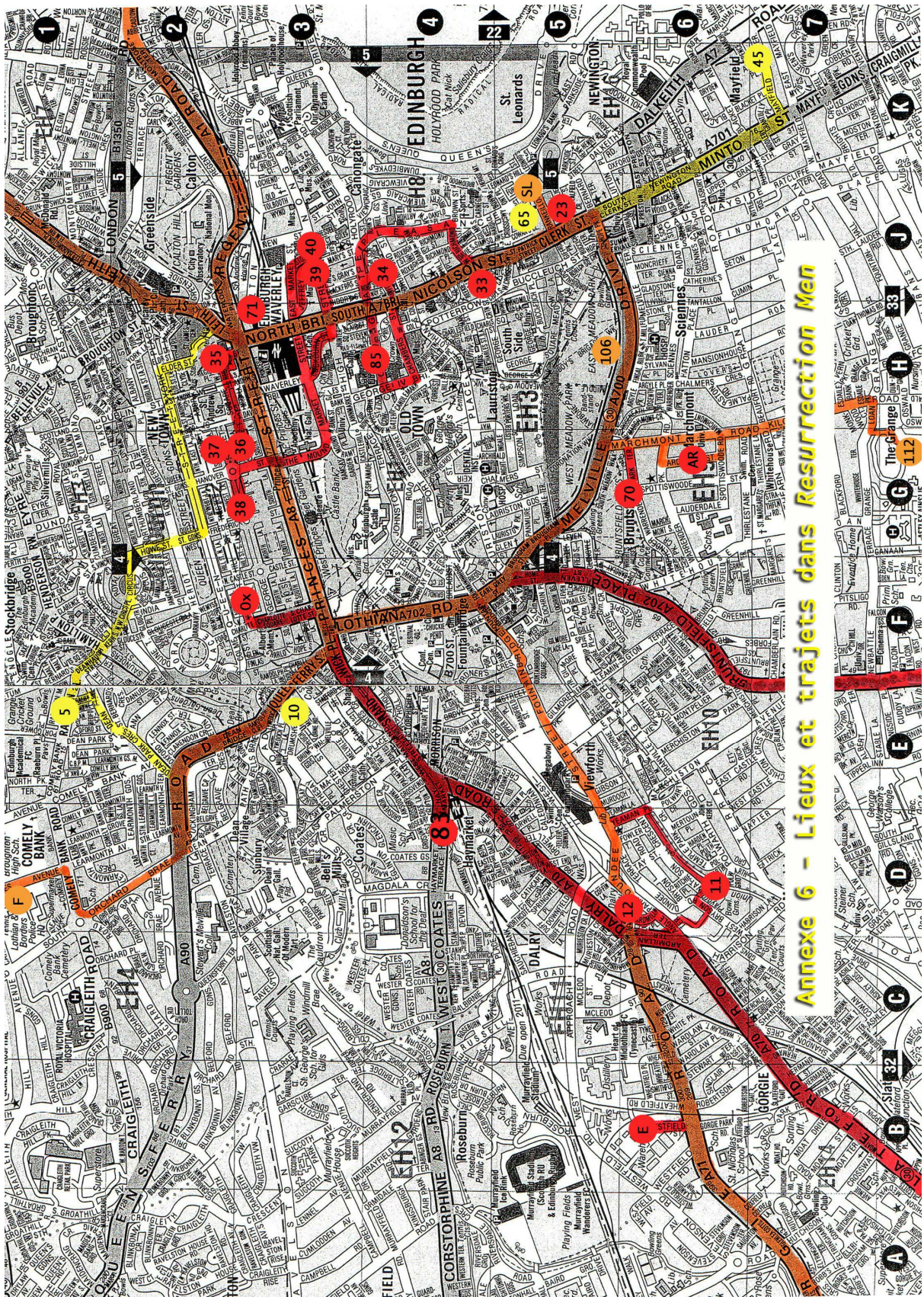
ANNEXE 4 : CARTE À PETITE ÉCHELLE DES LIEUX ET TRAJETS DANS
RESURRECTION MEN



ANNEXE 5 : CARTE À MOYENNE ÉCHELLE DES LIEUX ET TRAJETS DANS
RESURRECTION MEN



ANNEXE 6 : CARTE À PETITE ÉCHELLE DES LIEUX ET TRAJETS DANS
RESURRECTION MEN



ANNEXE 7 : RESURRECTION MEN

FICHE CHRONOLOGIQUE DES TRAJETS ET DES LIEUX VISITÉS

En rouge : trajets et étapes de John Rebus

En noir (jaune sur la carte) : trajets et étapes de Siobhan Clarke

En orange : trajets et lieux communs à Clarke et Rebus

Index des abréviations pour les lieux les plus souvent visités :

Appartement de Rebus sur Arden Street (x11) : AR

Commissariat de St Leonard's (x25) : SL

Ecole de police de Tulliallan Castle (x15) : T

Entrepôt à West Edinburgh, près de Gorgie Road (x3) : E

Oxford Bar (x3) : Ox

Commissariat de Leith (x3) : CL

Quartier général de la police des Lothian and Borders sur Fettes Avenue (x3) : F

Maison d'Ellen Dempsey à North Queensferry (x2) : ED

Sauna Paradiso (x2) : SP

JOUR 1

- 1) Ecole de police de Tulliallan Castle (p.1)
- 2) Un pub à Kincardine (p.11)
- 3) SL (p.15)

JOUR 2

- 4) T (p.20)
- 5) Appartement de Malcom Neilson près de Raeburn Place, New Town (p.23)
- 6) SL (p.28)

7) T (p.35)

JOUR 3 : VENDREDI

8) T (p.42)

9) Trajet en voiture du parking de Tulliallan à un entrepôt de la zone commerciale de West Edinburgh, près de Gorgie Road (p.52)

10) Galerie d'art de Dominic Mann, près de Queensferry Street (p.55)

11) Chemin de halage du Union Canal près d'une brasserie (p.58)

12) Pub The Athletic Arms, surnommé « The Diggers », près du cimetière (p.60) (au coin de Henderson Terrace et Dundee Street)

13) Retour à Tulliallan en voiture (p.63)

14) Loft de Cynthia Bessant près de Leith Links (p.68)

15) Kiosque à journaux à la sortie de chez Cynthia Bessant puis trajet en voiture vers le sauna Paradiso sur Commercial Street (p.71-72)

16) T (p.76)

17) Appartement de Siobhan (p.78) (lieu non précisé)

JOUR 3 : SAMEDI

18) The Oxford Bar (p.83)

19) AR (p.83)

JOUR 4 : DIMANCHE

20) AR (p.83)

21) The Oxford Bar (p.83)

JOUR 6 : LUNDI

22) T (p.83)

- Flashback : 2 semaines plus tôt -

23) Marche du commissariat de St Leonard's jusqu'au coin de Rankeillor Street (p.88)

24) Trajet en voiture jusqu'à un restaurant dans la périphérie sud de la ville, près du crématorium (p.89)

25) T (p.94)

26) Galerie d'art de Dominic Mann, près de Queensferry Street (p.99)

27) Trajet en voiture jusqu'à l'appartement de Malcom Neilson près de Raeburn Place (p.103)

28) Trajet en voiture jusqu'à la galerie d'art d'Edward Marber, à New Town (p.110) (localisation vague)

29) T (p.112)

30) Bureau de Cafferty à son agence immobilière MGC Lettings près de Tollcross (p.123)

31) SL (p.130)

- 32) T (p.132)
- 33) Trajet en voiture jusqu'à Edimbourg et un restaurant indien sur Nicholson Street (p.133)
- 34) Pub le Royal Oak (p.133) (Infirmery Street)
- 35) Café Royal (p.133) (West Register Street)
- 36) Abbotsford (p.133) (3 Rose Street)
- 37) Dome (p.133) (14 George Street)
- 38) Standing Order (p.133) (64 George Street)
- 39) Marche jusqu'au coin de South Bridge et High Street, puis en descendant sur High Street en direction de Canongate jusqu'à la maison de John Knox, juste à côté d'un magasin de kilts (p.134-135) (juste avant Jeffrey Street)
- 40) Arrêt au pub à côté (p.137) (au coin de Jeffrey Street)
- 41) Trajet en taxi jusqu'à l'appartement de Rebus sur Arden Street

JOUR 7 : MARDI

- 42) SL (p.147)
- 43) Trajet en voiture jusqu'à Tulliallan (p.158)
- 44) Trajet de retour à Edimbourg jusqu'au commissariat de St Leonard's (p.158-162)
- 45) Trajet en voiture de St Leonard's à Mayfield Terrace, où se situe l'appartement de Laura Stafford (p.170)
- 46) Trajet jusqu'à St Leonard's (p.178)
- 47) Trajet de St Leonard's au commissariat de Leith (p.179)
- 48) Marche le long de Tolbooth Wynd jusqu'au Bar Z, ex-Zombie Bar (p.179) (le bar est apparemment fictif)
- 49) SL (p.185)
- 50) Quartier général de la police des Lothian and Borders sur Fettes Avenue (p.189)
- 51) Appartement de Jenny Bell dans un gratte-ciel à The Fort, à la périphérie de Leith (p.198) (North Fort Street)
- 52) Trajet de retour à St Leonard's (p.200)
- 53) SL (p.212)
- 54) The Oxford Bar (p.221)
- 55) AR (p.224)
- 56) Sauna Paradiso (p.238)
- 57) Appartement de Siobhan Clarke (p.248)
- 58) SL (p.248)

JOUR 8

- 59) Route jusqu'à un hôpital du centre-ville de Glasgow (p.252)
- 60) Visite en voiture des quartiers de Cardonald, Pollok, Nitshill, Dalmarnock, Bridgeton, Dennistoun, Possilpark, Milton et Govan (p.265)
- 61) The Horseshoe Bar à Glasgow (p.266)
- 62) Appartement de Siobhan Clarke (p.272)
- 63) Trajet jusqu'au commissariat de Leith (p.272)
- 64) SL (p.272)
- 65) Café The Engine Shed à la sortie du commissariat (p.278)
- 66) SL (p.280)
- 67) Une boulangerie près du commissariat (p.284)
- 68) SL (p.285)

- 69) AR (p.298)
- 70) Trajet en voiture jusqu'au bord de Bruntsfield Links (p.301)
- 71) Restaurant Number One au Balmoral Hotel (p.296, 305)
- 72) Trajet en voiture jusqu'à la maison de Jean Burchill à Portobello (p.306)
- 73) AR (p.307)

JOUR 9

- 74) AR (p.312)
- 75) SL (p.313)
- 76) Maison de Malcom Neilson à Inveresk (p.336)
- 77) SL (p.341)
- 78) Quartier général de la police des Lothian and Borders sur Fettes Avenue (p.345)
- 79) Entrepôt dans la zone commerciale de West Edinburgh, près de Gorgie Road (p.347)
- 80) Compagnie de taxis MG Cabs à Lochend (p.350)
- 81) Filature motorisée vers le sud de la ville, puis vers le nord-ouest en direction du pont sur la Forth. Traversée du pont, puis bifurcation vers North Queensferry jusqu'à la maison d'Ellen Dempsey (pp.357-358)
- 82) AR en passant par Melville Drive (pp.360-361)
- 83) Trajet en voiture jusqu'à un pub près de la gare de Haymarket (p.363)
- 84) AR (p.365)
- 85) Trajet en voiture jusqu'à la morgue municipale sur Cowgate en passant par Nicholson Street (p.365)

JOUR 10 : VENDREDI

- 86) T (p.371)
- 87) SL (p.381)
- 88) The Engine Shed (p.385)
- 89) Trajet jusqu'au commissariat de Leith (p.388)
- 90) Promenade jusqu'aux docs puis retour au commissariat (p.390)
- 91) SL (p.397)
- 92) Trajet en voiture jusqu'à un pub de Dundee en passant par le pont sur la Forth (p.400)
- 93) AR (p.408)
- 94) Trajet en voiture jusqu'à la maison d'Ellen Dempsey à North Queensferry (p.410)
- 95) Trajet jusqu'à la maison de Jazz McCullough à Broughty Ferry (p.410)
- 96) Trajet en voiture jusqu'à l'appartement de Jean Burchill à Portobello (p.414)

JOUR 11 : SAMEDI

- 97) Promenade en voiture jusqu'au Loch Lhomond en passant par Tarbet et Crianlarich (p.415)
- 98) Arrivée à un hôtel de Taynult (p.415)
- 99) Promenade à pied jusqu'à Airds Bay (p.415)

JOUR 12 : DIMANCHE

- 100) Promenade au bord du Loch Etive (p.415)
- 101) Route du retour en passant par Callander et Stirling, avec un arrêt à Tulliallan (p.416)
- 102) Trajet du retour avec un arrêt à l'appartement de Jean à Portobello (p.417)
- 103) Route vers Duddingston Road pour un retour à Arden Street, avec interruption et changement de direction. Nouvelle direction : l'entrepôt, en passant par Dalry Road (pp.417-418)

JOUR 13 : LUNDI

- 104) T (p.428)
- 105) SL (p.431)
- 106) Marche jusqu'au parc des Meadows (p.431)
- 107) Retour à St Leonard's (p.433)
- 108) Un local de stockage quelque part dans Edimbourg (p.437)
- 109) Galerie d'art d'Edward Marber (p.437)
- 110) Appartement de Siobhan après un arrêt à un restaurant chinois à emporter (p.444)
- 111) Trajet en voiture jusqu'à l'appartement de Rebus (p.448)
- 112) Trajet en voiture jusqu'à la maison de Cafferty, dans un cul-de-sac derrière l'hôpital d'Astley Ainslie, The Grange (p.449)
- 113) Appartement de Jan Meikle en face de Leith Links (p.456)
- 114) T (p.460)

JOUR 14 : MARDI

- 115) T (p.467)
- 116) Maison de Cafferty, dans un cul-de-sac derrière l'hôpital d'Astley Ainslie, The Grange (p.467)
- 117) SL (p.467)
- 118) Trajet en voiture jusqu'à AR (p.472)
- 119) Trajet en voiture vers les Pentland Hills jusqu'à un parking près d'un pub et d'un golf (p.473)
- 120) Marche le long d'un chemin qui contourne le golf pour se perdre dans les collines (p.475)
- 121) Un hôpital (p.480)
- 122) Un cimetière (p.480)

EPILOGUE

- 123) Le quartier général de Fettes Avenue (p.482)

ANNEXE 8

PHOTOGRAPHIES DE TRICIA MALLEY ET ROSS GILLESPIE PUBLIÉES DANS

*REBUS'S SCOTLAND : A PERSONAL JOURNEY*⁵⁵⁶



Arden Street.

⁵⁵⁶ RANKIN, Ian. *Rebus's Scotland: A Personal Journey*. London : Orion, 2005, pp.20-21.





©

BIBLIOGRAPHIE

I. SOURCES PRIMAIRES

A. CORPUS: LES ROMANS DE L'INSPECTEUR REBUS

RANKIN, Ian. *A Good Hanging and Other Stories*. London : Orion Paperback, 1998.

RANKIN, Ian. *A Question of Blood*. London : Orion Paperback, 2004.

RANKIN, Ian. *Black & Blue*. London : Orion Paperback, 1998.

RANKIN, Ian. *Dead Souls*. London : Orion Paperback, 1999.

RANKIN, Ian. *Exit Music*. London : Orion Paperback, 2007.

RANKIN, Ian. *Fleshmarket Close*. London : Orion Paperback, 2005.

RANKIN, Ian. *Hide & Seek* [1991]. London : Orion Paperback, 1998.

RANKIN, Ian. *Knots & Crosses* [1987]. London : Orion Paperback, 1998.

RANKIN, Ian. *Let It Bleed*. London : Orion Paperback, 1996.

RANKIN, Ian. *Mortal Causes* [1994]. London : Orion Paperback, 2005.

RANKIN, Ian. *Resurrection Men*. London : Orion Paperback, 2002.

RANKIN, Ian. *Set in Darkness*. London : Orion Paperback, 2000.

RANKIN, Ian. *Strip Jack* [1992]. London : Orion Paperback, 2005.

RANKIN, Ian. *The Black Book* [1993]. London : Orion Paperback, 1994.

RANKIN, Ian. *The Falls*. London : Orion Paperback, 2001.

RANKIN, Ian. *The Hanging Garden*. London : Orion Paperback, 1999.

RANKIN, Ian. *The Naming of the Dead*. London : Orion Paperback, 2006.

RANKIN, Ian. *Tooth & Nail* [1992]. London : Orion Paperback, 2005.

B. AUTRES ŒUVRES DU MÊME AUTEUR

LEVEN, Jackie, RANKIN, Ian. *Jackie Leven Said*. Koch Entertainment, 2005.

RANKIN, Ian. *A Cool Head*. London : Orion Paperback, 2009.

RANKIN, Ian. *Beggars Banquet*. London : Orion Paperback, 2003.

RANKIN, Ian. *Bleeding Hearts* [1994]. London : Orion Paperback, 2006.

RANKIN, Ian, DELL'EDERA, Werther. *Dark Entries*. New York : Vertigo (coll. "Vertigo Crime"), 2009.

RANKIN, Ian. *Doors Open*. London : Orion Paperback, 2009.

RANKIN, Ian. "Driven". In Irvine WELSH (ed.). *Crimespotting*. Edinburgh : Polygon, 2009.

RANKIN, Ian. "MacBeth Was Innocent: Ian Rankin Exclusive Story". In *The Times*, July 18th, 2009.
http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/books/article6717636.ece.

Consulté le 3 septembre 2011.

RANKIN, Ian. "Showtime". In Joanne K. ROWLING (ed.). *One City*. Edinburgh : Polygon, 2005.

RANKIN, Ian. *Standing in Another Man's Grave*. London : Orion Paperback, 2012.

RANKIN, Ian. *The Complaints*. London : Orion Paperback, 2009.

RANKIN, Ian. *The Impossible Dead*. London : Orion Paperback, 2012.

RANKIN, Ian. *Watchman*. London : Orion Paperback, 2003.

RANKIN, Ian. *Witch Hunt*. London : Orion Paperback, 2000.

C. AUTRES AUTEURS : ROMANS POLICIERS

ATKINSON, Kate. *One Good Turn*. London : Black Swan, 2006.

BANKS, Iain. *Complicity*. London : Abacus, 1994.

AUSTER, Paul. *The New York Trilogy: City of Glass, Ghosts, The Locked Room*. London : Faber & Faber, 2004.

BROWN, Dan. *The Da Vinci Code*. London : Corgi, 2004.

CAIN, James M. *The Postman Always Rings Twice* [1934]. In *The Five Great Novels of James M. Cain*. London : Picador, 1985.

CHANDLER, Raymond. *The Big Sleep* [1939]. London: Penguin, 2005.

CHANDLER, Raymond. *The Long Goodbye* [1953]. In *Later Novels & Other Writings*. New York : Library of America, 1995.

CHANDLER, Raymond. *The Simple Art of Murder* [1950]. New York : Vintage, 1988.

CHRISTIE, Agatha. *Ten Little Niggers*. London : Harper Collins, 1977.

CHRISTIE, Agatha. *Murder on the Orient Express*. Berkeley, 2004.

DOYLE, Arthur Conan. *The Hound of the Baskervilles* [1902]. New York : Berkeley, 1987.

DOYLE, Arthur Conan. *The Sign of Four* [1890]. London : Penguin (coll. "Penguin Classics"), 2008.

DOSTOIEVSKI, Fedor. *Crime et châtiment* [1866]. Paris : Le Livre de poche (coll. « Classiques Poche », 2008.

ECO, Umberto. *Le nom de la rose*. Paris : Librairie générale française, 2002.

ELLIS, Bret Easton. *American Psycho*. London : Vintage, 1991.

- ELLROY, James. *The Black Dablia* [1987]. London : Arrow, 2005.
- HAMMETT, Dashiell. *Red Harvest* [1929]. In *The Four Great Novels*. London : Picador, 1982.
- HAMMETT, Dashiell. *The Maltese Falcon* [1930]. In *The Four Great Novels*. London : Picador, 1982.
- HAMMETT, Dashiell. "Zigzags of treachery". In *Nightmare Town* [1948]. New York: Vintage, 1999.
- HURLEY, Graham. *Blood and Honey*. London : Orion, 2006.
- IZZO, Jean-Claude. *Total Khéops*. Paris : Gallimard, 1995.
- JAMES, P.D. *Devices and Desires*. London : Penguin, 1990.
- LEBLANC, Maurice. *L'Aiguille creuse*. Paris: Le Livre de Poche, 1973.
- LINDSAY, Frederic. *Brond*. Edinburgh : Polygon, 2007.
- McBAIN, Ed. *Cop hater*. New York : Pocket Books, 1999.
- McCALL SMITH, Alexander. *The No.1 Ladies' Detective Agency*. London : Abacus, 2003.
- McDERMID, Val. *The Mermaids Singing*. London : Harper & Collins, 2003.
- McDERMID, Val. *Trick of the Dark*. London : Sphere, 2010.
- McILVANNEY, William. *Laidlaw*. London : Coronet, 1979.
- McLIAM WILSON, Robert. *Eureka Street*. London : Secker and Warburg, 1996.
- MINA, Denise. *The Field of Blood*. New York : Bantam, 2005.
- MINA, Denise. *Garnetbill*. New York : Bantam, 1998.
- POE, Edgar Allan. *Complete Tales and Poems*. Edison, New Jersey: Castle Books, 2009.

- RAE, Hugh Crawford. *Skinner*. London : Penguin, 1971.
- RENDELL, Ruth. *Thirteen Steps Down*. London : Arrow, 2005.
- STOPPARD, Tom. *The Real Inspector Hound*. London : Samuel French, 1968.
- TEY, Josephine. *The Singing Sands*. London : Touchstone, 1996.
- WELSH, Irvine. *Filth*. London : Vintage, 1999.
- WELSH, Irvine (ed.). *Crimespotting*. Edinburgh : Polygon, 2009.
- WHITFIELD, Raoul. *Green Ice*. Harpenden: No Exit Press, 1930.

D. AUTRES ÉCRIVAINS

- ALIGHIERI, Dante. « L'enfer ». In *La divine comédie* [c.1321]. Paris : GF-Flammarion, 2004. Jacqueline RISSET (trad.).
- AUSTER, Paul. *In the Country of Last Things*. London : Faber & Faber, 2005.
- BANKS, Iain. *The Bridge*. London : Abacus, 1986.
- BANKS, Iain. *The Crow Road*. London : Abacus, 1993.
- BANKS, Iain. *The Wasp Factory*. London : Abacus, 1990.
- BANKS, Iain. *Whit*. London : Abacus, 1996.
- BANKS, Iain M. *Consider Phlebas* [1987]. New York: Orbit, 2008.
- BANKS, Iain M. *Excession*. London: Orbit, 1996.
- BANKS, Iain M. *Matter*. London : Orbit, 2009.
- BANKS, Iain M. *The Hydrogen Sonata*. London: Orbit, 2012.
- BAUDELAIRE, Charles. « Le Cygne ». In *Les Fleurs du mal* [1857]. Paris : Pocket (coll. « Classiques »), 1998.

- BLAKE, George. *The Shipbuilders* [1935]. Long Preston : Magna Print, 1935.
- BARRIE, James Matthew. *Mary Rose* [1920]. London: Hodder & Stoughton, 1974.
- BARRIE, James Matthew. *Peter Pan, or The Boy Who Wouldn't Grow Up* [1911]. In *Project Gutenberg*. <http://www.gutenberg.org/files/16/16-h/16-h.htm>
Consulté le 09 février 2012.
- BON, François. *Daewoo*. Paris : Fayard, 2004.
- BORGES, Jorge Luis. "The Maker". In *The Aleph and Other Stories*. London: Penguin Classics, 2004.
- BORGES, Jorge Luis. *Fictions*. Paris : Gallimard, 1983. Ibarra P. VERDEVOYE & Roger CALLOIS (trad.).
- BROWN, Douglas Gordon. *The House With the Green Shutters* [1901]. Edinburgh : Canongate, 2002.
- BUNYAN, John. *The Pilgrim's Progress, In the Similitude of a Dream* [1678]. New York : Dover Thrift Editions, 2003.
- BURGESS, Moira, WHITE, Hamish (eds.). *Streets of Stone: Glasgow Stories*. Edinburgh : Salamander, 1985.
- BURNS, Robert. *Robert Burns Selected and Edited by Donald A. Low*. London : Everyman's Poetry, 1996.
- CALVINO, Italo. *Les villes invisibles*. Paris : Seuil, 1996. Points Seuil. Jean THIBAudeau (trad.).
- CARSON, Ciaran. "Revised Version". In *Belfast Confetti*. Newcastle : Bloodaxe, 1990.
- CLAUDEL, Paul. *Connaissance de l'Est* [1900]. Paris : Gallimard (coll. « Poésie »), 1974.
- CONRAD, Joseph. *The Secret Agent: A Simple Tale* [1907]. New York : Oxford University Press, 1998.
- DOYLE, Arthur, Conan. *Tales of Terror and Mystery* [1922]. Whitefish, Montana : Kessinger Publishing, 2004.

DOYLE, Arthur, Conan. *The Great Keinplatz Experiment and other Tales of Twilight and the Unseen* [1922]. New York : George H. Doran Company, 2001.

EDWARDS, Amelia. "The Phantom Coach" [1864].
<http://www.eastoftheweb.com/short-stories/UBooks/PhanCoac.shtml>.

Consulté le 25 août 2012.

ELIOT, Thomas Stearns. *The Waste Land* [1922]. London : Penguin (coll. "Penguin Classics"), 2003.

FIERSTEIN, Harvey. *Torch Song Trilogy*. New York: Villard, 1979.

FLAUBERT, Gustave. *L'Education sentimentale* [1869]. Paris: Folio, 2005.

FRIEL, George. *Mr Alfred M.A.* In *A Glasgow Trilogy* [1999]. Edinburgh : Canongate (coll. "Canongate Classics"), 1999.

GAIMAN, Neil. *Neverwhere*. New York : Harper Collins (coll. "Harper Torch"), 1996.

GALLOWAY, Janice. *Blood*. London : Minerva, 1992.

GALT, John. *The Entail* [1822]. Oxford : Oxford University Press, 1984.

GRACQ, Julien. *La forme d'une ville*. Paris : Corti, 1989.

GRAY, Alasdair. *1982, Janine*. Edinburgh : Canongate, 1984.

GRAY, Alasdair. *Independence: Why Scots Should Rule Scotland*. Edinburgh : Canongate, 1992.

GRAY, Alasdair. *Lanark, A Life in Four Books* [1981]. Edinburgh : Canongate, 2002.

GRAY, Alasdair. *Sixteen Occasional Poems 1990-2000*. Glasgow : Morag McAlpine, 2000.

GRAY, Alasdair. *Ten Tales Tall and True: Social Realism, Sexual Comedy, Science Fiction and Satire*. London : Penguin, 1994.

GRAY, Alasdair. *Unlikely Stories, Mostly*. Edinburgh : Canongate, 1981.

GUNN, Neil Miller. *Highland River* [1937]. Edinburgh : Canongate Classics, 1996.

- HIND, Archie. *The Dear Green Place* [1966]. Glasgow : Polygon, 2008.
- HOGG, James. *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* [1824]. London : Penguin (coll. "Penguin Classics"), 1987.
- HOUELLEBEC, Michel. *La carte et le territoire*. Paris : Flammarion, 2010.
- HUXLEY, Aldous. *Brave New World* [1932]. London : Vintage, 2004.
- JAMES, Henry. *The Turn of the Screw* [1898]. New York : Bantam, 1981.
- JOYCE, James. *Dubliners* [1914]. London : Penguin, 1956.
- KAFKA, Frantz. *Amerika* [1927]. Stuttgart : Schocken, 1996. Willa & Edwin MUIR (trad.).
- KELMAN, James. *A Disaffection*. London : Vintage (coll. "Random House"), 1999.
- KELMAN, James. *How Late It Was, How Late*. London : Vintage, 1998.
- KELMAN, James. *The Busconductor Hines*. London : Polygon, 2007.
- KENNEDY, A.L. *Night Geometry and the Garscadden Trains*. London : Vintage, 2004.
- LEWIS, Wyndham. *Malign Fiesta* [1955]. Parchment : Riverrun Press, 1981.
- MACARTHUR, Alexander, LONG, H. Kingsley. *No Mean City: A story of the Glasgow Slums* [1935]. London : Corgi, 1984.
- MACDIARMID, Hugh. *A Drunk Man Looks at the Thistle* [1926]. London : Polygon, 2008.
- MACDIARMID, Hugh, GRIEVE, Michael (ed.), AITKEN, W.R. (ed.). *Complete Poems*. London: Carcanet Press, 1993-1994. 2 vol.
- MAUPIN, Armistead. *Tales of the City*. New York : Harper & Collins (coll. "Harper Perennial"), 1989.
- McCALL SMITH, Alexander. *44 Scotland Street*. Toronto : Vintage (coll. "Random House, Canada Edition"), 2003.

McCALL SMITH, Alexander. *Espresso Tales*. Toronto : Vintage (coll. "Random House, Canada Edition"), 2003.

McDOUGALL HAY, John. *Gillespie*. Edinburgh : Canongate, 1994.

McILVANNEY, William. *Docherty*. London : Sceptre, 1996.

MIEVILLE, China. *The City and the City*. London : Pan Books, 2009.

MILTON, John. *Aeropagitica* [1644]. In Don Marion WOLFE (gen. ed.), Ernest SIRLUCK (ed.). *The Complete Prose Works of John Milton*. New Haven & London: Yale University Press, 1953-1982. 1959: vol. II.

MORRISSON, Arthur. *Tales of Mean Streets*. London: Methuen, 1903.

MUIR, Edwin. *Poor Tom* [1932]. Edinburgh : Paul Harris, 1982.

MUIR, Edwin. *An Autobiography* [1954]. Edinburgh : Canongate (coll. "Canongate Classics"), 1993.

OLIPHANT, Margaret. *A Beleaguered City and Other Tales of the Seen and the Unseen* [1879]. Edinburgh : Canongate (coll. "Canongate Classics"), 2000.

ORWELL, George. *1984*. London : Penguin (coll. "Penguin Classics"), 2004.

PEREC, Georges. *La vie mode d'emploi*. Paris : LGF Livre de poche, 1980.

POE, Edgar Allan. *Complete Tales and Poems*. Edison, New Jersey : Castle Books, 2009.

POE, Edgar Allan. *The Man of the Crowd* [1840]. In *The Fall of the House of Usher and Other Writings*. Harmondsworth : Penguin, 1986 : pp.179-188.

PROUST, Marcel. *La Prisonnière*. In *A la Recherche du temps perdu* [1921-1922]. Tome V. Paris : Gallimard (coll. « Folio Classique »), 1988.

PROUST, Marcel. *Le Côté de Guermantes*. In *A la Recherche du temps perdu* [1921-1922]. Tome III. Paris : Gallimard (coll. « Folio Classique »), 1988.

QUINCEY, Thomas De. *The Confessions of an English Opium-Eater and Other Writings* [1821]. New York : Oxford University Press (coll. "Oxford World Classics"), 1998.

- RADCLIFFE, Anne. *The Mysteries of Udolpho* [1794]. Mineola: Dover Publications, 2004.
- REYNOLDS, George William McARTHUR. *The Mysteries of London* [1844-1856]. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998.
- ROWLING, Joanne K. *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. London : Bloomsbury, 2001.
- ROWLING, Joanne K. (ed.). *One City*. Edinburgh : Polygon, 2005.
- RUSHDIE, Salman. *The Moor's Last Sigh* [1995]. London: Vintage, 2006.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet* [1603]. Oxford: Oxford University Press ("Oxford World's Classics"), 1998.
- SHAKESPEARE, William. *King Lear*. London: Methuen, 1973.
- SHAKESPEARE, William. *MacBeth* [1623]. New York : Simon & Schuster ("Folger Edition"), 2003.
- SCOTT, Sir Walter. *Rob Roy* [1818]. London : Penguin (coll. "Penguin Classics"), 1995.
- SCOTT, Sir Walter. *Waverley* [1814]. London : Penguin (coll. "Penguin Classics"), 1985.
- SHARP, Alan. *A Green Tree in Gedde*. New York : New American Library, 1965.
- SHELLEY, Mary. *Frankenstein or The Modern Prometheus* [1818]. Oxford : Oxford University Press (coll. "Oxford World Classics"), 1998.
- SELF, Will. *The Book of Dave*. New York : Bloomsbury, 2006.
- SINCLAIR, Ian. *London Orbital*. London : Penguin, 2006.
- SPARK, Muriel. *The Prime of Miss Jean Brodie*. London : Penguin, 1961.
- STEVENSON, Robert Louis. "A Chapter on Dreams." In *Across The Plains* [1892]. In *ClassicLit*. <http://classiclit.about.com/library/bl-etexts/rlstevenson/bl-rlst-acr-8.htm>
Consulté le 13 août 2012.
- STEVENSON, Robert Louis. *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* [1886]. Paris : Zulma Classics, 2005.

STEVENSON, Robert Louis. *The Master of Ballantrae* [1889]. London : Penguin (coll. "Penguin Classics"), 2001.

STEVENSON, Robert Louis. *The Wrong Box and The Body Snatcher*. Cambridge: Cambridge University Press (coll. "Cambridge Scholars – Classic Texts"), 2008.

STEVENSON, Robert Louis. "XXXV - The Tropics Vanish, And Meseems That I..." In *Songs of travel* [1908]. In *Project Gutenberg*.

<http://www.gutenberg.org/files/487/487-h/487-h.htm>.

Consulté le 19 juillet 2012.

STEVENSON, Robert Louis. *Weir of Hermiston* [1896]. Edinburgh : Edinburgh University Press, 1995.

TORRINGTON, Jeff. *Swing, Hammer, Swing!* [1922] London : Martin Secker & Warburg, 1992 : 406 pp.

VERHAEREN, Emile. « L'âme de la ville ». In *Les villes Tentaculaires*. Bruxelles : EDM Deman, 1895.

VIRGILE. *L'Enéide* [1 av. J.C.]. Paris : Diane de Selliers, 2009. Edition bilingue. Marc CHOUEY (trad.).

WELLS, Herbert George. *When the Sleeper Wakes* [1910]. London : Orion, 1994.

WELSH, Irvine. "Murrayfield: You're Having a Laugh". In Joanne K., ROWLING (ed.). *One City*. Edinburgh : Polygon, 2005.

WELSH, Irvine. *Trainspotting* [1993]. London : Vintage, 2004.

WHITMAN, Walt. « The Torch ». In *Leaves of Grass* [1855]. London : Penguin (coll. "Penguin Classics"), 2005.

YEATS, William Butler. *Selected Poems*. London : Penguin, 2000.

E. ŒUVRES CINÉMATOGRAPHIQUES ET TÉLÉVISUELLES DE RÉFÉRENCE

BOYLE, Danny. *Trainspotting*. London : Channel Four Films, 1996.

FINCHER, David. *Fight Club*. Los Angeles: 20th Century Fox, 1999.

FLEISCHER, Richard. *Soleil Vert (Solvent Green)*. Los Angeles : Metro Goldwyn Mayer, 1973.*

FORD, John. *Fort Apache*. Los Angeles : RKO Pictures, 1948.

FRIEND, Martyn. *Black and Blue*. London : Clerkenwell Films, 2000.

JACOBS, David. *Dallas*. Los Angeles : Lorimar Television, 1978-1991. 6 saisons, 131 épisodes.

HOMAN, Katy. "When Ian Rankin Met Jack Vettriano". In *Art Works Scotland*. Edinburgh : BBC2 Scotland, 2009. Broadcast on May 8th 2009.

HAWKS, Howard. *Scarface*. Los Angeles : Universal Studios, 1932.

KNOX, Tony. "Ian Rankin". In *The South Bank Show*. London Weekend Television, 2001. Season 24, episode 20.

KUBRICK, Stanley. *Eyes Wide Shut*. Los Angeles : Warner Bros, 1999.

LANG, Fritz. *Metropolis*. Berlin : Universum Film AG, 1926.

MILLER, George. *Mad Max*. Los Angeles : Warner Bros, 1979.

MINELLI, Vincente. *Brigadoon*. Los Angeles : Metro-Goldwyn-Mayer, 1954.

MOORE, Dave. *Mortal Causes*. London : Clerkenwell Films, 2004.

PETRIE, Daniel. *Fort Apache, The Bronx*. Los Angeles : Twentieth-Century Fox Corporation, 1981.

PROYAS, Alex. *Dark City*. New York : New Line Cinema, 1998.

SIMON, David, BURNS, Ed. *The Wire*. New York : Time Warner, 2002-2008. HBO. 5 saisons, 60 épisodes.

SCOTT, Ridley. *Blade Runner*. Los Angeles : Warner Bros, 1982.

PHILLIPS, Maurice. *The Hanging Garden*. London : Clerkenwell Films, 2000.

PHILLIPS, Maurice. *Dead Souls*. London : Clerkenwell Films, 2001.

II. THÉORIE LITTÉRAIRE

A. FICTION ET ROMAN

BANFIELD, Ann. *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*. Boston : Routledge & Kegan Paul, 1982.

BAKHTIN, Mikhail. "Forms of Time and Chronotope in the Novel". In Michael HOLQUIST (ed.), *The Dialogic Imagination: Four Essays by M.M. Bakhtin*. Austin : University of Texas, 1981 : pp.84-258. Caryl EMERSON (trad.).

BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman* [1975]. Paris : Gallimard (coll. « Tel », 1987.

BAKHTINE, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*. Paris : Seuil, 1970.

BARONI, Raphaël. « Genres littéraires et orientation de la lecture ». *Poétique*. Avril 2003. n°134.

BARTHES, Roland. *Mythologies*. Paris : Seuil, 1957.

BARTHES, Roland, HAMON, Philippe. *Poétique du récit*. Paris : Seuil (coll. « Points Seuil »), 1977.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacres et simulation*. Paris : Galilée, 1981.

BEER, Gillian. *The Romance*. London : Methuen, 1970.

BONAFOUS-MURAT, Carle. *Dubliners, Joyce: Logique de l'impossible*. Paris: Ellipses (coll. « Marque-page – Littérature anglo-saxonne »), 1999.

BOOTH, Wayne C. *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*. Berkeley : University of California Press, 1988.

BOYLAN, Clare (ed.). *The Agony and the Ego: The Art and Strategy of Fiction Writing Explored*. London : Penguin, 1993.

BRADBURY, Malcolm. *What is a Novel?* Bristol : Edward Arnold, 1969.

BROOKS, Peter. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Cambridge : Harvard University Press, 1984.

BUDGEN, Frank. *James Joyce and the Making of Ulysses and Other Writings*. Oxford: Oxford University Press, 1972, p.69.

CAILLOIS, Roger. *Puissances du roman*. Marseille : Sagittaire, 1942.

CHKLOVSKI, Victor. *Technique du métier d'écrivain* [1927]. Paris : L'esprit des Péninsules, 2006. Paul LEQUESNE (trad.)

DEBRAY, Régis. *Vie et mort de l'image*. Paris : Folio (coll. « Folio Essais »), 1992.

DOODY, Margaret Anne. *The True Story of the Novel*. New Brunswick : Rutgers University Press, 1996.

DUPEYRON-LAFAY, Françoise. « L'imaginaire du souterrain: cryptomania. » In GAILLARD, Aurélia. *L'imaginaire du souterrain : Cahiers du Centre de Recherches Littéraires et Historiques – Faculté des Lettres et des Science Humaines – Université de la Réunion*. n°11. Paris : L'Harmattan, 1997.

DURAND, Gilbert. *Figures mythiques et visages de l'œuvre, de la mythocritique à la mythanalyse*. Paris : Dunod, 1992.

EISENZWEIG, Uri. « Présentation du genre ». *Littérature*. Février 1983. n°49.

ELIOT, George. "Notes on Form in Art" [1868]. In PINNEY, Thomas (ed.). *Essays of George Eliot*. London : Routledge and Kegan Paul, 1963.

FORSTER, Edward Morgan. *Aspects of the Novel*. Harmondsworth : Penguin, 1968.

FOUCAULT, Michel. « Qu'est-ce qu'un auteur ? » In *Dits et écrits*. Paris : Gallimard, 1994. Tome I.

FRYE, Northrop. *The Anatomy of Criticism* [1957]. Princeton : Princeton University Press, 1971.

GENETTE, Gérard. *Figures I, II, III*. Paris : Seuil (coll. « Points Seuil »), 1972.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris : Seuil, 1982.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Du sens : Essais sémiotiques*. Paris : Seuil, 1970.

- JAKOBSON, Roman. « Linguistique et poétique ». In *Essais de linguistique générale*. Paris : Editions de Minuit, 1963.
- JAUSS, Hans Robert. « Littérature médiévale et théorie des genres ». *Théorie des genres*. Paris : Seuil, 1986. Collection Points.
- JOUVE, Vincent. *La poétique du roman*. Paris : Armand Colin (coll. « Campus Lettres »), 2001.
- KRISTEVA, Julia. *Semiotiké : Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil (coll. « Points Seuil »), 1969.
- LARIVAILLE, Paul. « L'analyse morpho-logique du récit ». In *Poétique*. 1974. n°19 : pp. 368-388.
- LODGE, David. *After Bakhtin: Essays on Fiction and Criticism*. London : Routledge, 1990.
- LUKACS, György, GOLDMANN, Lucien. *La Théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1989.
- McGINN, Colin. *Ethics, Evil, and Fiction*. Oxford : Clarendon Press, 1997.
- O'HARA, John. "Remarks on the Novel". In *Three Views of the Novel*. Washington : Library of Congress, 1957 : pp.17-29.
- PARKER, David. *Ethics, Theory and the Novel*. Cambridge : Cambridge University Press, 1994.
- PROPP, Vladimir. *Morphologie du conte*. Paris : Seuil (coll. « Points Seuil »), 1970.
- ROBERT, Marthe. *Roman des origines et origines du roman* [1972]. Paris : Gallimard (coll. « Tel »), 1977.
- RUSKIN, John. "Of the Pathetic Fallacy". In *Modern Painters, vol. III: Of Many Things* [1856]. London: Adamant Media Corporation (coll. Elibron Classics), 2000.
- RUSHDIE, Salman. "In Defense of the Novel, Yet Again". In *The New Yorker*, June 24th and July 1st 1996 : pp.48-55.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. « Du texte au genre ». *Théorie des genres*. Paris : Seuil (coll. « Points Seuil »), 1986.
- SCHOLES, Robert. *Fabulation and Metafiction*. Urbana : Illinois University Press, 1980.

STAROBINSKI, Jean. *L'œil vivant : Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*. Paris : Gallimard, 1999.

STEVENSON, Robert Louis. "Letter to a Young Gentleman Who Proposes to Embrace the Career of Art". In *Across the Plains*.

<http://www.gutenberg.org/cache/epub/614/pg614.html>

Consulté le 25 mai 2012.

TADIE, Jean-Yves. *Le récit poétique*. Paris : Gallimard, 1994.

TODOROV, Tzvetan. *Poétique de la Prose*. Paris : Seuil (coll. « Points Seuil »), 1971.

WOLFREYS, Julian. *Victorian Hauntings: Spectrality, Gothic the Uncanny and Literature*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2002.

ZIMPFER, Nathalie. « 'La loi du genre': le jeu swiftien sur les conventions génériques ». In *Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles: XVII-XVIII*. n°58. 2004 : pp. 217-233. p.223.
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/xvii_0291-3798_2004_num_58_1_1983. Consulté le 16 janvier 2013.

B. ROMAN CONTEMPORAIN DE LANGUE ANGLAISE

BRADBURY, Malcolm. *The Modern British Novel*. London : Penguin, 1994.

BRADFORD, Richard. *The Novel Now: Contemporary British Fiction*. Oxford : Blackwell, 2007.

DRYDEN, Linda. *The Modern Gothic and Literary Doubles: Stevenson, Wilde and Wells*. Basingstoke & New York: Palgrave Macmillan, 2003.

ENGLISH, James (ed.). *A Concise Companion to Contemporary British Fiction*. Oxford : Blackwell, 2005.

FALCONER, Rachel. *Hell in Contemporary Literature: Western Descent Narratives Since 1945*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2005.

FIEDLER, Leslie Aron. *Cross the Border — Close the Gap*. New York: Stein & Day, 1972. In *The Art and Populart Culture Encyclopaedia*.

<http://89.200.140.85/Popular-academic>

Consulté le 7 juin 2011.

FRASER, George Sutherland. *The Modern Writer and His World*. London : Andre Deutsch, 1964.

HEAD, Dominic. *The Cambridge Introduction to Modern British Fiction, 1950-2000*. Cambridge : Cambridge University Press, 2002.

HOLMES, Frederick M. *The Historical Imagination: Postmodernism and the Treatment of the Past in Contemporary British Fiction*. Victoria : University of Victoria Presses, 1997.

HURLEY, Kelly. *The Gothic Body: Sexuality, Materialism, and Degeneration at the Fin de Siècle*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

JAMESON Frederic. *As Far As Thought Can Reach*. In *Archaeologies of the Future : The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. vol. 2. London, New York: Verso, 2005.

KERMODE, Frank. *The Sense of an Ending*. New York : Oxford University Press, 1967.

KERSHNER, R. Brandon. *The Twentieth-Century Novel: An Introduction*. Boston : Bedford, 1997.

LUCKHURST, Roger, MARKS, Peter (eds.). *Literature and the Contemporary*. Harlow : Longman/Pearson Education, 1999.

MENGHAM, Rod, TEW, Philip (eds.). *British Fiction Today*. London : Continuum, 2007.

PORDZIK, Ralph. *The Quest for Postcolonial Utopia: A Comparative Introduction to the Utopian Novel in New English Literatures*. New York : Lang, 2001.

SHAFFER, Brian W., O'DONNELL, Patrick, MADDEN, David W., NIELAND, Justus, BALL, John Clement (eds.). *The Encyclopaedia of Twentieth-Century Fiction*. Oxford : Blackwell, 2011.

STERNE, Richard Clark. *Dark Mirror: The Sense of Injustice in Modern European and American Literature*. New York : Fordham University Press, 1994.

STEVICK, Philip. "Scheherezade Runs out of Plots, Goes on Talking; the King, Puzzled, Listens: an Essay on New Fiction". In Malcolm BRADBURY (ed.). *The Novel Today*. Glasgow : Fontana, 1977 : pp.186-216.

TAYLOR, David John. *After the War: The Novel and English Society since 1945*. London : Chatto and Windus, 1993.

THODY, Philip. *Twentieth-Century Literature: Critical Issues and Themes*. Basingstoke : Macmillan, 1996.

UNDERWOOD, Ted. "Stories of Parallel Lives and the Status Anxieties of Contemporary Historicism. *Representations*". Winter 2004. n°85. pp. 1-20. Berkeley : University of California Press, 2004.

<http://www.jstor.org/stable/3176122>

Consulté le 30 mars 2009.

WEST, Paul. *Sheer Fiction*. New York : McPherson & Company, 1987.

WOOD, James. *The Broken Estate: Essays on Literature and Belief*. London : Jonathan Cape, 1999.

C. ROMAN POLICIER

BAYARD, Pierre. *Qui a tué Roger Acroyd ?* Paris : Editions de minuit (coll. « Collection Double », 1998.

BELHADJIN, Anissa. « Polar et imaginaire ». In Francis, BERTHELOT, John, PIER, Jean-Marie SCHAEFFER (eds.). *Narratologies contemporaines*. Séminaire du CRAL (CNRS / EHESS), 2005.

<http://www.vox-poetica.org/t/lna/belhadjin.pdf>

Consulté le 17 août 2011.

BIERMANN, Pieke. « Synchroni-City ». In *Edinburgh Review*, 1999. n°102.

BLETON, Paul. *Ça se lit comme un roman policier... Comprendre la lecture sérielle*. Québec : Nota bene (coll. « Études culturelles »), 1999.

BOILEAU, Pierre. *Le roman policier*. Paris : PUF, 1994.

BRECHT, Bertolt. « Sur la popularité du roman policier ». In *Les arts et la révolution*. Paris : L'Arche, 1970. B. LORTHOLARY (trad.).

CHANDLER, Raymond. *The Simple Art of Murder*. New York : Vintage Books, 1988.

CHRISTOPHER, Nicholas. *Somewhere in the Night: Film Noir and the American City*. New York : Owl, 1998.

DANIELSON, Molander. *The Dynamic Detective: Special Interest and Seriality in Contemporary Detective Stories*. Thèse de Doctorat, 2002.

DAVIES, Tony. «The Divided Gaze: Reflections on the Political Thriller». In Derek LONGHURST (ed.). *Gender, Genre and Narrative Pleasure*. London : Unwin Hyman, 1989 : pp. 118-135.

DIXON, Keith. «Writing on the Borderline: The Works of William McIlvanney». In G. Ross ROY (ed.). *Studies in Scottish Literature*. 1989 : pp. 142-157. vol. XXIV.

DULOUP, Stéphanie. *Le roman policier*. Paris : Milan (coll. « Les essentiels »), 1995.

DUNCAN, Paul. *Noir Fiction : Dark Highways*. Harpenden : Pocket Essentials, 2000.

EARWALKER, Julian, BECKER, Kathleen. *Scene of Crime: A Guide to the Landscapes of British Detective Fiction*. London : Aurum, 2002.

ECO, Umberto. *De Superman au surhomme*. Paris : Livre de Poche, 1995. Meriem BOUZAHER (trad.).

ECO, Umberto. « James Bond : une combinatoire narrative ». *Communications*. n°8. 1966. pp. 77-93.

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1116

Consulté le 13 juin 2012.

EVRART, Franck. *Lire le roman policier*. Paris : Dunod, 1996.

FONDANÈCHE, Daniel. *Le roman policier*. Paris : Ellipses, 2000.

FORESHAW, Barry, RANKIN, Ian (foreword). *The Rough Guide to Crime Fiction*. London : Rough Guides, 2007.

GALLIX, François, GUIGNERY, Vanessa. *Crime Fictions: Subverted Codes and New Structures*. Paris : Presses Université Paris-Sorbonne, 2004.

GEHERIN, David. *Scene of the Crime : The Importance of Place in Crime and Mystery Fiction*. Jefferson, North Carolina: McFarland, 2008.

GORMAN, Ed, SERVER, Lee, GREENBERG, Martin H. (eds.). *The Big Book of Noir*. New York : Caroll & Graf, 1998.

HANSON, Gillian Mary. *City and Shore: the Function of Setting in the British Mystery*. Jefferson, NC and London : McFarland, 2004.

HIGDON, David Leon. "Wild Justice in the Works of Irvine Welsh". In G. Ross ROY (ed.). *Studies in Scottish Literature*. 2004 : pp. 421-434. vol. XXXIII/ XXXIV.

KELLY, Aaron. "A Man Could Get Lost? Masculinity in Scottish and Northern Irish Crime Fiction". In Edna, LONGLEY, Eamonn, HUGHES, Des, O'RAWE (eds.). *Ireland (Ulster) Scotland: Concepts, Contexts, Comparisons*. Belfast : Queen's University Press, 2003.

KELLY, Aaron. *The Thriller and Northern Ireland since 1969*. Farnham : Ashgate Press, 2005.

KNIGHT, Stephen. "Regional Crime Squads: Location and Dislocation in the British Mystery." In Ian A. Bell (ed.). *Peripheral Visions: Images of Nationhood in Contemporary British Fiction*. Cardiff: University of Wales Press, 1995.

MANDEL, Ernest. *Delightful Murder: A Social History of the Crime Story*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1984.

MARTIN, Christina R. "Josephine Tey : Scottish Detective Novelist". In G. Ross ROY (ed.). *Studies in Scottish Literature*. 1996 : pp. 191-204. vol. XXIX.

MERIVALE, Patricia, SWEENEY, Susan Elizabeth (eds.). *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1998.

MESSENT, Peter (ed.). *Criminal Proceedings: The Contemporary Crime Novel*. London : Pluto Press, 1997.

MILLER, D.A. *The Novel and the Police*. Ewing : University of California Press, 1989.

NARCEJAC, Thomas. *Une machine à lire : le roman policier*. Paris : Denoël, 1975.

QUINCEY, Thomas de. "On Murder Considered as One of the Fine Arts". "Miscellaneous Essays by Thomas de Quincey", *Authorama*.

<http://www.authorama.com/miscellaneous-essays-1.html>

Consulté le 11 août 2010.

RABATÉ, Jean-Michel. *Given : 1^o Art 2^o Crime. Modernity, Murder and Mass Culture*. Brighton/Portland : Sussex Academic Press (coll. "Critical Inventions"), 2007.

REUTER, Yves (ed.). *Le roman policier et ses personnages*. Paris : Armand Colin, 2009.

SHAW, Joseph Thompson. *The Hard-Boiled Omnibus*. New York : Simon & Schuster, 1946.

SHPAYER-MAKOV, Haia. *Ascent of the Detective: Police Sleuths in Victorian and Edwardian England*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

TADIÉ, Benoît. *Le polar américain, la modernité et le mal (1920-1960)*. Paris : PUF, 2006.

THÉRIAULT, Patrick. Du crime considéré comme un des motifs de la modernité. *Acta Fabula*, vol. 8. n^o 4.

<http://www.fabula.org/revue/document3474.php>

Consulté le 19 mai 2009.

TODOROV, Tzvetan. « Typologie du roman policier ». In *Poétique de la prose*. Paris : Seuil, 1971.

VANONCINI, André. *Le roman policier*. Paris : PUF (coll. « Que sais-je ? »), 2002.

VULPIAN, Paul de. « Los Angeles dans Le Dahlia Noir de James Ellroy : Géocritique d'un rhizome que l'on tente de faire arbre ». *Colloque Lire les villes – Panoramas littéraires du monde contemporain*. Université de Tours, juin 2010.

WANNER, Len. *Dead Sharp: Scottish Crime writers on Country and Craft*. Uig : Two Ravens Press, 2011.

III. L'ECOSSE ET SA LITTÉRATURE

A. L'ECOSSE

BEVERIDGE, Cairns, TURNBULL, Ronald. *The Eclipse of Scottish Culture: Inferiorism and the Intellectuals*. Edinburgh : Polygon, 1995.

CAMPBELL, James. *Invisible Country: A Journey Through Scotland*. Oxford : Oxford University Press, 1985.

DEVINE, Thomas Martine, FINLAY, Richard J. (eds). *Scotland in the 20th Century*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 1996.

GORDON, George (ed.). *Perspectives of the Scottish City*. Aberdeen : Aberdeen University Press, 1985.

GORDON, George, DICKS, Brian (eds.). *Scottish Urban History*. Aberdeen : Aberdeen University Press, 1983.

GORDON, George. *The Morphological Development of Scottish Cities from Georgian to Modern Times*. In T.R. SLATER (ed.). *The Built Form of Western Cities*. Cambridge : Cambridge University Press, 1990 : pp. 210-232.

HARVIE, Christopher. *Scotland and Nationalism: Scottish Society and Politics, 1707-1994*. London/New York : Routledge, 1994.

HARVIE, Christopher. *No Gods and Precious Few Heroes: Twentieth-Century Scotland*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 1998.

KELMAN, James. *“And the Judges Said...”: Essays*. London : Secker & Warburg, 2002.

McLEOD, Fiona. “Celtic”. In *The Winged Destiny: Studies in the Spiritual History of the Gael*. London : William Heinemann, 1927.

McCRONE, David. *Understanding Scotland: The Sociology of a Nation*. London/New York : Routledge, 2001.

RODGER, Richard. “Urbanization in Twentieth-Century Scotland”. In Thomas M., DEVINE, Richard J., FINLAY (eds). *Scotland in the 20th Century*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 1996 : pp. 122-152.

SELLIN, Bernard. *L'Écosse*. Rennes : Institut Culturel de Bretagne, 1986.

WELSH, Irvine. *Scotland's Murderous Heart*. In *The Guardian*, October 20th, 2005.

<http://www.guardian.co.uk/society/2005/oct/20/penal.crime>

Consulté le 1er juillet 2010.

B. LA LITTÉRATURE ÉCOSSAISE

“A Quick Chat with Iain M. Banks”. In *The Richmond Review*. 1996.

<http://www.richmondreview.co.uk/features/banksint.html>

Consulté le 3 septembre 2011.

BELL, Eleanor. *Questioning Scotland : Literature, Nationalism, Postmodernism*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2004.

BERNSTEIN, Stephen. *Alasdair Gray*. Lewisburgh : Bucknell University Press, 1999.

BOLD, Alan. *Modern Scottish Literature*. London : Longman, 1983.

CALDER, Jenni. “Figures in a Landscape: Scott, Stevenson, and Routes to the Past.” In AMBROSINI, Richard, DURY, Richard. *Robert Louis Stevenson : Writer of Boundaries*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2006.

CAMPBELL, Ian. “Disorientation of Place, Time and ‘Scottishness’: Conan Doyle, Linklater, Gunn, Mackay Brown and Elphinstone”. In *The Edinburgh History of Scottish Literature*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2007 : pp. 106-113. vol. 3 : Modern Transformations, New Identities (Ian BROWN, ed.).

CARRUTHERS, Gerard, GOLDIE, David, RENFREW, Alastair (eds.). *Beyond Scotland: New Contexts for Twentieth-Century Scottish Literature*. Amsterdam : Rodopi, 2004.

CRAIG, Cairns. *Out of History: Narrative Paradigms in Scottish and British Culture*. Edinburgh : Polygon, 1996.

CRAIG, Cairns. “Prologue: Peripheries”. In *Out of History : Narrative Paradigms in Scottish and British Culture*. Edinburgh : Polygon, 1996 : pp. 11-30.

CRAIG, Cairns. "The Body in the Kit Bag". In *Out of History: Narrative Paradigms in Scottish and British Culture*. Edinburgh : Polygon, 1996 : pp. 31-63.

CRAIG, Cairns. *The Modern Scottish Novel: Narrative and the National Imagination*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 1999.

CRAIG, Cairns. *The History of Scottish Literature*. Aberdeen : Aberdeen University Press, 1987. vol. 4 : Twentieth Century.

CRAWFORD, Robert, NAIRN, Thom (eds.). *The Arts of Alasdair Gray*. Edinburgh : Edinburgh University Press, c1991.

DRYDEN, Linda. "City of Dreadful Night: Stevenson's Gothic London". In AMBROSINI, Richard, DURY, Richard. *Robert Louis Stevenson : Writer of Boundaries*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2006.

GIFFORD, Douglas. "Imagining Scotlands: The return to mythology in modern Scottish Fiction". In Susanne HAGEMANN (ed.). *Studies in Scottish Fiction: 1945 to the Present*. Frankfurt am Main : Peter Lang, 1996 : pp. 17-49. vol. 19 Scottish Studies International.

GIFFORD, Douglas. "Modern Scottish Fiction". In G. Ross ROY (ed.). *Studies in Scottish Literature*. 1978 : pp. 250-273. vol. 13.

GIFFORD, Douglas. *New Magic in Old Scotlands*. Books in Scotland, spring 1995 : pp. 8-15. no 53.

GRAY, Alasdair. *A Short Survey of Classical Scottish Writing*. Edinburgh : Canongate, 2001.

GUNN, Neil Miller. "The Hidden Heart". In *The Scots Magazine*, August 1928 : pp. 131-135. vol. 9.

HAGEMANN, Susanne (ed.). "Studies in Scottish Fiction: 1945 to the Present". In *Scottish Studies International*. Frankfurt am Main : Peter Lang, 1996. vol. 19.

GIFFORD, Douglas. "Scottish Fiction 1980-1981: The Importance of Alasdair Gray's Lanark". In G. Ross Roy (ed.). *Studies in Scottish Literature*, 1983 : pp. 210-252. vol. XVIII.*

HARVIE, Christopher. "Gnawing the Mammoth: History, Class and Politics in the Modern Scottish and Welsh Novel". In *The Scottish Novel Since the Seventies* (Gavin, WALLACE, Randall, STEVENSON eds.). Edinburgh : Edinburgh University Press, 1993.

HERON, Liz. "La scotticité de Walter Scott à Alasdair Gray". In *Liber*, oct.1995 : pp. 16-18. n° 24. Christian LEBLOND (trad.).

LEISHMAN, David. *Nouvelles figures de l'identité écossaise : représentations de la scotticité dans les œuvres de fiction, 1979-1999*. Université de Grenoble III (Thèse de Doctorat), 2005.

LINDSAY, Maurice. *History of Scottish Literature*. London : Robert Hale, 1977.

LYALL, Roderick J. "Postmodernist Otherworld, Postcalvinist Purgatory: An approach to Lanark and The Bridge". In *Etudes écossaises : Littérature écossaise : voix nouvelles ; Aspects de la recherche contemporaine en culture écossaise, 1993* : pp. 41-52. no 2.

MANFREDI, Camille. « Glasgow/ Unthank : Le monstre urbain dans le roman Lanark d'Alasdair Gray ». *Les cahiers du CEIMA*, 2003. no 2, Ville et crime. Brest : François GAVILLON (ed.), 2003.

MANLOVE, Colin. *Scottish Fantasy Literature: A Critical Survey*. Edinburgh : Canongate, 1994. Canongate Academic.

McILVANNEY, Liam. "The Politics of Narrative in the Post-war Scottish Novel". In *On Modern British Fiction*. Zachary LEADER (ed.). Oxford : Oxford University Press, 2002 : pp. 181-208.

MALZAHN, Manfred. *Aspects of Identity: The Contemporary Scottish Novel (1978-1981) as National Self-Expression*. Germersheim : Peter Lang, 1984. vol. 2, Publications of the Scottish Studies Centre of the Johannes Gutenberg Universität Mainz.

Malzahn, Manfred. "The Industrial Novel". In Cairns CRAIG (ed.). *The History of Scottish Literature*. Aberdeen, 1987 : pp. 229-41. vol IV.

MANLOVE, Colin. *Scottish Fantasy Literature: A Critical Survey*. Edinburgh : Canongate Academic & Dufour Editions, 1994.

MANNING, Susan. *The Puritan-Provincial Vision: Scottish and American Literature in the Nineteenth Century*. Cambridge : Cambridge UP, 1990.

MORGAN, Edwin. *Twentieth Century Scottish Classics*. Glasgow : Book Trust Scotland, 1987.

NAUGRETTE, Jean-Pierre. *Robert Louis Stevenson : l'Aventure et son Double*. Paris : Presses de l'école Normale Supérieure, 1987.

NAUGRETTE, Jean-Pierre. « Stevenson, Doyle : en regard, au miroir ». In Gilles, MENEGALDO, Jean-Pierre, NAUGRETTE. R. L. *Stevenson & A. Conan Doyle : aventures de la fiction*. Dinan : Terre de Brume (Actes du colloque de Cerisy-la-Salle), 2003.

NAUGRETTE, Jean-Pierre. "The Master of Ballantrae, or the Writing of Frost and Stone". In AMBROSINI, Richard, DURY, Richard. *Robert Louis Stevenson : Writer of Boundaries*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2006.

MUIR, Edwin. *Scott and Scotland: The Predicament of the Scottish Writer*. London : George Routledge and Sons, 1936.

MURRAY, Isobel, TAIT, Bob. *Ten Modern Scottish Novels*. Aberdeen : Aberdeen University Press, 1984.

NOBLE, Andrew. "Urbane Silence: Scottish Writing and the Nineteenth Century". In George GORDON (ed.). *Perspectives on the Scottish City*. Aberdeen : Aberdeen University Press, 1985 : pp. 64-90.

PETRIE, Duncan J. *Contemporary Scottish Fictions: Film, Television and the Novel*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2004.

PITTIN-HEDON, Marie-Odile. « For God's sake, don't believe what my wife says : Alasdair Gray's Textual Games ». In Bernard SELLIN (ed.). *Voices from Modern Scotland: Janice Galloway and Alasdair Gray*. Centre de Recherches sur les Identités Nationales (CRINI), Nantes, 2007.

PITTIN-HEDON, Marie-Odile. « Iain Banks : Culture(s) : l'écriture éclatée ». *Etudes Ecossaises*. Grenoble : Université de Stendhal – Grenoble 3, Hiver 1999-2000, pp.211-223. n°6.

RIACH, Alan. *Representing Scotland in Literature, Popular Culture and Iconography: The Masks of the Modern Nation*. Basingstoke/New York : Palgrave Macmillan, 2005.

ROBERTSON, James. "Bridging Styles: A conversation with Iain Banks". In *Radical Scotland*, December 1989/ January 1990. n°42.

SELLIN, Bernard. « Écrire la nation, écrire l'Écosse ». In *Myths and symbols of the Nation*. Nantes : CRINI, 2006 : p. 67-79.

SELLIN, Bernard (ed.). *Voices from Modern Scotland: Janice Galloway and Alasdair Gray*. Centre de Recherches sur les Identités Nationales (CRINI), Nantes, 2007.

SCHOENE, Berthold. "A Passage to Scotland: Scottish Literature and the British Postcolonial Condition". In *Scotlands*, 1995 : pp. 107-122. 2:1.

SCHOENE-HARWOOD, Berthold (ed.). *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2007 : pp. 167-174.

SMITH, George Gregory. *Scottish Literature: Character and Influence*. London : Paperback, 2008.

SMITH, Penny. "Hell innit: The Millenium in Alasdair Gray's *Lanark*, Martin Amis's *London Fields*, and Shena McKay's *Dunedin*". In Laurel BRAKE (ed.). *The Endings of Epochs*. Cambridge : Brewer, 1995 : pp. 115-128.

TANGE, Hanne. "Psychadelic Tartans: Reflections on the Contemporary Scottish novel". *Anglofiles*, 2000 : pp. 1-27. no 107.

THOMSON, James. *The City of Dreadful Night* [1874]. Auckland, New Zealand: The Floating Press, 2011.

WALLACE, Gavin, STEVENSON, Randall (eds.). *The Scottish Novel Since the Seventies*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 1993.

WALKER, Marshall. *Scottish Literature Since 1707*. London/New York : Longman, 1996.

WATSON, Roderick. "Maps of Desire: Scottish Literature in the Twentieth Century". In DEVINE, Thomas M., FINLAY, Richard J. (eds.). *Scotland in the 20th Century*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 1996 : pp. 285-305.

WATSON, Roderick. *The Literature of Scotland: The Twentieth Century*. New York : Palgrave MacMillan, 2007. 2nd edition.

WATSON, Roderick (ed.). *The Poetry of Scotland: Gaelic, Scots and English*. Edinburgh : Edinburgh university Presses, 1995.

WEISSENBERGER, Ricarda. *The Search For a National Identity in the Scottish Literary Tradition and the Use of Language in Irvine Welsh's *Trainspotting**. Berlin : Driesen Edition Wissenschaft, 2006.

WOOD, Barry. "Scots, Poets and the City". In Cairns CRAIG (ed.). *The History of Scottish Literature*. Aberdeen : Aberdeen University Press, 1987. vol. 4 : Twentieth Century.

IV. LA VILLE

A. LA VILLE ET L'ESPACE

Genèse 11, 1-9 : « La ville et la tour de Babel ». *La Bible : Nouvelle version Segond révisée*. Paris : Alliance Biblique Universelle, 2001.

« Utopie ». In *Encyclopédie Universalis*.

<http://www.universalis.fr/encyclopedie/utopie/3-nuance-schizophrenique-du-reve-utopiste/>

Consulté le 25 janvier 2011.

ACKROYD, Peter. *London: The Biography*. Toronto : Random House, 2001.

AGOSTO, Marie-Christine. Crime et délit dans deux paysages urbains de Melville : Bartleby, The Scrivener et The Bell-Tower. *Les cahiers du CEIMA*, 2003. n° 2, *Ville et crime*. Brest : François GAVILLON (ed.).

ALTER, Robert. *Imagined Cities: Urban Experience and the Language of the Novel*. New Haven : Yale University Press, 2005.

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

BACHELARD, Gaston. Introduction à la dynamique du paysage. *Le droit de rêver*. Paris : PUF (coll. « A la pensée »), 2001.

BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris : PUF (coll. « Quadrige – Grands Textes »), 2004.

BAUDELAIRE, Charles. *Le peintre de la vie moderne* [1963]. Paris : Fayard/ Mille et une nuits, 2010.

BAGNOL, Robert, NEGRE, Gaston. *La ville, mythes et réalités : Espaces et parcours littéraires*. Paris : Delagrave (coll. « G. Belloc »), 1974.

BARRY, Peter. *Contemporary British Poetry and the City*. Manchester : Manchester University Press, 2000.

BARTHES, Roland. « Sémiologie et urbanisme ». In *L'aventure sémiologique*. Paris : Seuil, 1985.

Walter BENJAMIN. "A Berlin Childhood around 1900: 1934 Version". In *Selected Writing, Vol. 2, [1927-1934]*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1999.

BENJAMIN, Walter. *Illuminations* [1970]. London : Fontana, 1992. Harry ZOHN (trad.).

BENJAMIN, Walter. *The Arcades Project*. Cambridge : Belknap Press, 1999.

BENJAMIN, Walter. *Paris, Capitale du XIX^e siècle : Le livre des passages*. Paris : Editions du Cerf, 1993. Jean LACOSTE (trad.).

BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire* [1955]. Paris : Gallimard (coll. « Folio Essais », 1988.

BLOOMFIELD, Jude. "Researching the Urban Imagery: Resisting the Erasure of Places". In Godela, WEISS-SUSSEX, Franco, BIANCHINI(eds.). "Urban Mindscales of Europe". In *European Studies: An Interdisciplinary Series in European Culture, History and Politics*. Amsterdam : Rodopi, 2006 : pp. 43-62. no 23.

BONAFOUS-MURAT, Carle. « Guides, plans, cartes : les frontières du virtuel dans la poésie nord-irlandaise contemporaine ». In *Etudes anglaises*, 56-2. Paris : Klincksieck, 2003, pp.131-147.

<http://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2003-2-page-131.htm>

Consulté le 10 janvier 2012.

BOTOND, Backsi. « Des espaces intermédiaires : Politique des paysages urbains dans le récit contemporain ». In Judith, MAAR, Traian, SANDU (eds.). *Paysages en dialogue : Espaces et temporalités entre centres et périphéries européens*. In *Cahiers de la Nouvelle Europe : Collection du Centre Interuniversitaire d'Etudes Hongroises et Finlandaises*. n°15. Paris : L'Harmattan, 2012 : pp.165-175.

BOOTH, Charles. *Life and Labour of the People in London, vol. I: East, Central and South London*. London: Macmillan, 1892.

BOUVET, Rachel, WHITE, Kenneth (eds.). *Le Nouveau Territoire : L'exploration géopoétique de l'espace*. Montréal : Université du Québec à Montréal (coll. « Figura, textes et imaginaires 18 »), 2008.

BROSSEAU, Marc. *Des Romans-géographes*. Paris : L'Harmattan (coll. « Géographie et cultures »),1996.

- BUTOR, Michel. *La ville comme texte*. Répertoire V. Paris : Editions de Minuit, 1982.
- BUTOR, Michel. *Le génie du lieu*. Paris : Grasset (coll. « Cahiers Bleus », 1994.
- CAUQUELIN, Anne. *Le site et le paysage*. Paris : PUF, 2002.
- CAWS, Mary Ann (ed.). *City Images: Perspectives from Literature, Philosophy and Film*. New York : Gordon and Breach, 1991.
- CERTEAU, Michel de. *L'invention du quotidien, tome 1 : Arts de faire*. Paris : 10/18, 1980.
- CHAUCHE, Catherine. *Grammaire géopoétique du paysage contemporain*. Université de Paris 4 (Thèse de doctorat), 1996.
- CONAN, Catherine. *Figures de l'étrange et du familier dans la littérature contemporaine de Belfast*. Thèse de doctorat. Brest : Université de Brest, 2007.
- DEBORD, Guy-Ernest. « Introduction à une critique de la géographie urbaine ». In *La revue des ressources*.
<http://www.larevuedesressources.org/spip.php?article33>
 Consulté le 10 décembre 2010.
- DEBORD, Guy-Ernest. « Théorie de la dérive ». In *La revue des ressources*.
http://www.larevuedesressources.org/article.php3?id_article=38
 Consulté le 10 décembre 2010.
- ELLUL, Jacques. *Sans feu ni lieu : Signification biblique de la grande ville*. Paris : La Table Ronde (coll. « La Petite Vermillon »), 2003.
- FALCONER, Rachel. *Hell in Contemporary Literature: Western Descent Narratives since 1945*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2005.
- FOUCAULT, Michel. « Des espaces autres ». In *Empan* 2, 2004, no54, p. 12-19.
www.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-12.htm
 Consulté le 10 décembre 2010.
- FREUD, Sigmund. „Das Unheimliche“. In *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften V*. 1919 Heft 5/6. Berlin: International Psychoanalytic Society, 1919.

FESTA-McCORMICK, Diana. *The City as Catalyst: Study of Ten Novels*. London : Associated University Presses, 1979.

GABELLONE, Lino. « La ville comme texte ». *Lingua e stile*, 1976. Anno XI : pp. 269-292. n°2.

GAUTHIER, Guy. *Villes imaginaires : le thème de la ville dans l'utopie et la science-fiction : littérature, cinéma, bande dessinée*. Paris : CEDIC (coll. « Textes et non textes », 1977.

GAVILLON, François. « Ville et Wilderness : de la Bible aux puritains d'Amérique ». *Les cahiers du CEIMA*, 2003, no 2, Ville et crime. Brest : François GAVILLON (ed.).

GENETTE, Gérard. « La littérature et l'espace ». In *Figures II*. Paris : Seuil (coll. « Tel quel »), 1969 : pp.43-8.

GITTINGS, Bruce, MUNRO, David (eds.). *Gazetteer for Scotland*. Edinburgh, 2011. <http://www.scottish-places.info/features/featurefirst9297.html>

Consulté le 24 février 2012.

GLENDINNING, Miles, MACINNES, Randal, MACKECHNIE, Aonghus. *A History of Scottish Architecture: From the Renaissance to the Present Day*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 1996.

GOUVION, Colette, VAN DE MERT, François. *Le symbolisme des rues et des cités*. Paris : Berg International éditeurs (coll. « L'homme et ses symboles »), 1974.

GREIMAS, Algirdas Julien. « Pour une sémiotique topologique ». *Sémiotique de l'espace : colloque sur la sémiotique de l'espace : architecture, urbanisme : sortir de l'impasse*. Paris : Denoël, Gonthier (coll. « Bibliothèque Médiations »), 1979.

HIGHMORE, Ben. *Cityscapes : Cultural Readings in the Material and Symbolic City*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2005.

HORVATH, Christina. *Le roman urbain contemporain en France*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2007.

JOSEPH, Isaac. *Le passant considérable : Essai sur la dispersion de l'espace public*. Paris : Klincksieck (coll. « Librairie des Méridiens »), 1984.

JOSEPH, Isaac. *La ville sans qualités*. La Tour d'Aigues : Editions de l'Aube, 1998.

KERBRAT, Marie-Claire. *Leçon littéraire sur la ville*. Paris : PUF, 1995.

LACROIX, Jean-Michel, CACCIA, Fulvio (eds.). *Métamorphoses d'une utopie*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1992.

LANGFORD, Barry. "‘Strangers to Themselves’: Cityscapes and Mindscapes in 1980s European Cinema". In Godela, WEISS-SUSSEX, Franco, BIANCHINI (eds.). "Urban mindscapes of Europe". In *European Studies: An Interdisciplinary Series in European Culture, History and Politics*. Amsterdam : Rodopi, 2006. n°23 : pp. 147-162.

LE BERRE, Maryvonne. « Territoires ». In Antoine, BAILLY, Robert, FERRAS, Denise, PUMAIN (eds.). *Encyclopédie de géographie*. Paris: Economica, 1995.

LE CORBUSIER. *Vers une architecture* [1923]. Paris : Flammarion, 1995.

LEFEBVRE, Claude. *Le labyrinthe, un paradigme du monde de l'interconnexion, applications à l'urbanisme, l'esthétique et l'épistémologie*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2001.

LEHAN, Richard. *The City in Literature: An intellectual and Cultural History*. Berkeley : University of California Press, 1998.

LOMBARDO, Patrizia. *Cities, Words and Images: From Poe to Scorsese*. Basingstroke, Palgrave Macmillan, 2003.

LOUBIER, Pierre. *Le poète au labyrinthe : ville, errance, écriture*. Fontenay-aux-Roses : ENS éditions (coll. « Signes »), 1998.

McNAB, Scott. "Rise of CCTV in 'Big Brother' Scotland." In *The Scotsman*, 8th March, 2013. <http://www.scotsman.com/the-scotsman/politics/rise-of-cctv-in-big-brother-scotland-1-2882223>. Consulté le 28 mai 2013.

MARKUS, Thomas A. *Visions of Perfection: Architecture and Utopian Thought*. Glasgow : Third Eye Centre, 1985.

MILNER, Andrew. "Darker Cities: Urban Dystopia and Science Fiction Cinema". In *International Journal of Cultural Studies*. 2004 : pp. 259-279.

MONGIN, Olivier. *La condition urbaine : La ville à l'heure de la mondialisation*. Paris : Seuil (coll. « Points Seuil »), 2005.

MORETTI, Franco. *Atlas of the European Novel 1800–1900*. London: Verso, 1998.

MUCCHIELLI, Roger. *Le mythe de la cité idéale*. Paris : PUF, 1960.

NIGIANNI, Betty. "An Avenue that Looks Like Me': Rep-presenting the Modern Cityscape". In Godela, WEISS-SUSSEX, Franco, BIANCHINI (eds.). "Urban mindscapes of Europe". In *European Studies: An Interdisciplinary Series in European Culture, History and Politics*. Amsterdam : Rodopi, 2006 : pp. 63-80. no 23.

PAQUOT, Thierry, YOUNES, Chris. *Le territoire des philosophes: Lieu et espace dans la pensée au XXe siècle*. Paris : La découverte (coll. Armillaire), 2009.

PEREC, Georges. *Espèces d'espaces*. Paris : Galilée (coll. « L'espace critique »), 1974.

PIKE, Burton. *The Image of the City in Modern Literature*. Princeton : Princeton Univ Press, 1981.

PORDZIK, Ralph. *The Quest for Postcolonial Utopia: A Comparative Introduction to the Utopian Novel in New English Literatures*. New York : Lang, 2001.

PRESTON, Peter, SIMPSON-HOUSLEY, Paul (eds.). *Writing the City: Eden, Babylon and the New Jerusalem*. London : Routledge, 1994.

RABAN, Jonathan. *Soft City: The Art of Cosmopolitan Living*. London : The Harvill Press, 1998.

RAMASWAMY, Sumathi. "Catastrophic Cartographies: Mapping the Lost Continent of Lemuria". *Representations*. Berkeley: University of California Press, 1999 : pp. 92-129. n°67.

RICHARD, Jean-Pierre. « Le corps des villes ». In *Essais de critique buissonnière*. Paris : Gallimard, 1999.

RICHARD, Jean-Pierre. Pages, paysages. In *Microlectures*. Paris : Seuil, Coll. « Poétique », 1984. Tome II.

SANSOT, Pierre. *Poétique de la ville*. Paris : Payot et Rivages, 2004.

SECCHI, Bernardo. *Il racconto urbanistico*. Turin : Einaudi, 1984.

SIEBENHAAR, Klaus. "The Myth of Berlin: The Imagined and the Staged City". In Godela, WEISS-SUSSEX, Franco, BIANCHINI (eds.). "Urban Mindscapes of Europe". In *European Studies: An Interdisciplinary Series in European Culture, History and Politics*. Amsterdam : Rodopi, 2006 : pp. 227-236. no 23.

SIMAY, Philippe. « Walter Benjamin : la ville comme expérience ». In Thierry, PAQUOT, Chris, YOUNES. *Le territoire des philosophes: Lieu et espace dans la pensée au XXe siècle*. Paris : La Découverte (coll. Armillaire), 2009.

SOJA, Edward. *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London : Verso Press, 1989.

SOJA, Edward. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Oxford : Basil Blackwell, 1996.

STEINER, George. *In Bluebeard's Castle: Some Notes towards the Redefinition of Culture*. Yale : Yale University Press, 1974.

<http://www.anti-rev.org/textes/Steiner71a/index-notes.html>

Consulté le 26 novembre 2009.

TEW, Philip. "Spaces and styles: Urban identities". In *The Contemporary British Novel*. London : Continuum, 2007 : pp.93-123.

TIMMS, Edward, KELLEY, David (eds). *Unreal City: Urban experience in modern European Literature and Art*. Manchester : Manchester University Press, 1985.

TINDALL, Gillian. *Countries of the Mind: The Meaning of Place to Writers*. London : Hogarth Press, 1991.

TURNER, Frederick Jackson. *The Significance of the Frontier in American History*. Penguin, London, 2008.

VEIVO, Harri. « Divergences, convergences : Villes-sites et paysages urbains configurés dans la poésie finlandaise des années 60 ». In Judith, MAAR, Traian, SANDU (eds.). *Paysages en dialogue : Espaces et temporalités entre centres et périphéries européens*. In Cahiers de la Nouvelle Europe : Collection du Centre Interuniversitaire d'Etudes Hongroises et Finlandaises. n°15. Paris : L'Harmattan, 2012 : pp.129-136.

VILDER, Anthony. *The Architectural Uncanny: Essays in Modern Unhomely*. Cambridge : MIT Press, 1992.

VION-DURY, Juliette, GRASSIN, Jean-Marie, WESTPHAL, Bertrand (eds.). *Littérature et espaces : Actes du XXXe Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée*. Limoges : Presses Universitaires de Limoges (coll. « Espaces humains IV »), 2003.

WILLIAMS, Raymond. *The Country and the City*. Oxford : Oxford University Press, 1975.

WEISS-SUSSEX, Godela, BIANCHINI, Franco (eds.). "Urban Mindscapes of Europe". In *European Studies: An Interdisciplinary Series in European Culture, History and Politics*. Amsterdam : Rodopi, 2006. no 23.

WESTPHAL, Bertrand. *La Géocritique : Réel, fiction, espace*. Paris : Éditions de Minuit (coll. "Paradoxe"), 2007.

WESTPHAL, Bertrand. *Le Monde plausible : Espace, lieu, carte*. Paris : Éditions de Minuit (coll. "Paradoxe"), 2011.

WILLIAMS, Keith. "Seeing 'The Future': Urban Dystopia in Wells and Lang". In Godela, WEISS-SUSSEX, Franco, BIANCHINI (eds.). "Urban mindscapes of Europe". In *European Studies: An Interdisciplinary Series in European Culture, History and Politics*. Amsterdam : Rodopi, 2006 : pp.127-146. no 23.

WIRTH-NESHER, Hanna. *City Codes: Reading the Modern Urban Novel*. Cambridge : Cambridge University Press, 2008.

B. LA VILLE D'ÉDIMBOURG

CHRISTIE, Agatha. *The Murder of Roger Acroyd* [1926]. New York : Harper Collins, 2011.

DAICHES, David. *Edinburgh*. London : Hamish Hamilton, 1978.

DUNCAN, Ian. *Scott's Shadow: The Novel in Romantic Edinburgh*. Princeton : Princeton University Press, 2008.

FOSTER, Allan. *The Literary Traveller in Edinburgh: A Book Lover's Guide to the World's First City of Literature*. Edinburgh : Mainstream, 2005.

GIFFORD, John, McWILLIAM, Colin, WALKER, David. *The Buildings of Scotland: Edinburgh*. London : Penguin, 1984.

GORDON, George. "Edinburgh: Capital and Regional City". In George GORDON (ed.). *Regional Cities in the U.K., 1890-1980*. London : Harper & Row, 1986 : pp. 149-170.

HUBBARD, Tom. "Edimbourg-la-Morte: The Fantastic in Charles Dickens and Robert Louis Stevenson". *Études écossaises*. Grenoble : Université de Stendhal – Grenoble 3, 2001 : pp.21-27. n°7.

LINKLATER, Eric. *Edinburgh*. Oxford : Newenes, 1960.

LYAL, Adam. *Witchery Tales: The Darker Side of Old Edinburgh*. Edinburgh : Moubray House Press, 1988.

PRIOR, Nick. "Edinburgh, Romanticism and the National Gallery of Scotland". *Urban History*. Cambridge : Cambridge University Press, 1995 : pp. 205-215. vol. 22, n° 2.

RANKIN, Ian. "Edinburgh, A City of Stories". *Encyclopædia Britannica Online*.
[http://www.britannica.com/EBchecked/topic/179167/Edinburgh/179167suppinfo/Supplemental-Information - ref=ref908549](http://www.britannica.com/EBchecked/topic/179167/Edinburgh/179167suppinfo/Supplemental-Information-ref=ref908549)
Consulté le 29 juillet 2008.

RANKIN, Ian. "Rebus's Edinburgh". *Ian Rankin's Official Website*.
<http://www.ianrankin.net/>
Consulté le 22 janvier 2010.

RANKIN, Ian. "Welcome to the Spook Capital of the World: Edinburgh is Turning to its Darker Side to Sell Itself to Curious Visitors". *The Independent*, April 22th 2001.
<http://www.independent.co.uk/opinion/commentators/ian-rankin-welcome-to-the-spook-capital-of-the-world-682192.html>
Consulté le 9 juin 2009.

RAY, Philip E. "Jean Brodie and Edinburgh: Personality and Place in Muriel Spark's *The Prime of Miss Jean Brodie*". In G. Ross ROY (ed.). *Studies in Scottish Literature*. 1978. pp. 24-31. vol. XIII.

ROYLE, Trevor. *Precipitous City: The Story of Literary Edinburgh*. Edinburgh : Mainstream Publishing, 1980.

SCHOENE-HARWOOD, Berthold (ed.). *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2007.

STEVENSON, Robert Louis. *Picturesque Notes* [1879]. Charleston : Forgotten Books (Classic Reprint Series), 2010.

YOUNGSON, A.J. *The Making of Classical Edinburgh, 1750-1840*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 1966.

C. LA VILLE DE GLASGOW

BARR PINELL, Lorraine. "Space-Time and the City: Glasgow and the Literature of the Urban Peripheries". Rhode Island : *University of Rhode Island*, 1996. [dissertation, on microform].

BISSET, Allan. "The 'New Weegies': The Glasgow Novel in the Twenty-first Century". In Berthold SCHOENE-HARWOOD (ed.). *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2007 : pp. 59-67.

BURGESS, Moira. *Imagine A City: Glasgow in Fiction*. Glendaruel: Argyll Publishing, 1998.

CAMPBELL, James. "The Tree that Never Grew: Scottish Writers and Writing". In *The Antioch Review*. summer 1985 : pp. 272-277. vol. 43, n° 3, The Noble Dome.

DIXON, Keith. "Talking to the People: A Reflection on Recent Glasgow Fiction". In G. Ross ROY (ed.). *Studies in Scottish Literature*, 1993 : pp. 92-104. vol. XXVIII.*

GIFFORD, Douglas. *The Dear Green Place? The Novel in the West of Scotland*. Glasgow : Third Eye Centre, 1985.

McCLEERY, Alison. "So many Glasgows: From 'Personality of Place' to 'Positionality in Space and Time'". In *Scottish Geographical Journal*. 2004 : pp. 3-18.vol. 120, Issue 1.

McMILLAN, Dorothy. "Imagining a City". *Chapman*, 1991 : pp. 42-50. n° 63.

McKEAN, Charles. "Architecture and the Glasgows of the Imagination". In Berthold SCHOENE-HARWOOD (ed.). *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2007 : pp. 99-106.

WHYTE, Hamish (ed.). *Imagining a City: 20th Century Glasgow Writing*. Glasgow : Glasgow City Libraries and Archives, 1997.

WHYTE, Christopher. "Imagining the City: the Glasgow Novel". In Joachim, SCHWEND, Horst W., DRESCHER (eds.). *Studies in Scottish Fiction : 20th Century*. Frankfurt am Main, 1990.

V. SOURCES CRITIQUES SUR IAN RANKIN

“An Interview with Ian Rankin”. In *Bookslut*, April 2005.
http://www.bookslut.com/features/2005_04_005009.php
Consulté le 2 septembre 2011.

“Ian Rankin’s Edinburgh Playlist”. *The Guardian*, October 11th 2011.
<http://www.guardian.co.uk/travel/2011/oct/11/ian-rankin-s-edinburgh-playlist?INTCMP=SRCH>.
Consulté le 25 octobre 2011.

Crime Scene Edinburgh: 20 Years of Rankin and Rebus. Edinburgh, National Library of Scotland Exhibitions, 2007.

Rebus Tours: Discover the Other Side of Modern Edinburgh.
<http://www.rebustours.com/>
Consulté le 2 décembre 2011.

ALVAREZ SAAR, Doreen. “Writing Murder: Who is the Guilty Party?” *Journal of Modern Literature*, spring 2008 : pp. 150-158. vol. 31. n° 3.

BELL, Eleanor. “Ian Rankin and the Ethics of Crime Fiction”. In *Clues: A Journal of Detection—Scottish Crime Fiction*, winter 2008 : pp. 53-63. 26:2.

BOCCARDI, Mariele. “Ian Rankin” (Jack Harvey). In Michael R. MOLINO (ed.). *Twenty-First-Century British and Irish Novelists*. Detroit : Thomson Gale, 2003. pp. 294-303.

CABELL, Craig. *Ian Rankin and Inspector Rebus: The Story of the Best-Selling Author and His Complex Detective*. London : John Blake, 2010.

CLANDFIELD, Peter. “Denise Mina, Ian Rankin, Paul Johnston, and the Architectural Crime Novel”. In *Clues: A Journal of Detection*. Winter 2008 : pp. 79-91. 26:2.

CLANDFIELD, Peter, LLOYD, Christian. “Redevelopment fiction: Architecture, Town-planning and ‘Unhomeliness’”. In Berthold SCHOENE-HARWOOD (ed.). *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2007 : pp. 124-131.

COGDILL, Oline. “Ian Rankin: Inspector Rebus Turns 20”. *Mystery Scene*, spring 2007 : pp. 22-26. n° 99.

DALRYMPLE, Theodore. "The Anatomy of Murder". *New Criterion*, February 2003 : pp. 23-29. 21:6.

DIEMERT, Brian. "Ian Rankin and the God of the Scots". In Julie H. KIM (ed.). *Race and Religion in the Postcolonial British Detective Story: Ten Essays*. Jefferson : McFarland, 2005 : pp. 164-88.

DIXON, Keith. « Le chardon noir : le nouveau polar écossais ». *Mouvements*. Paris : La Découverte, 2001 : pp. 68-73. n° 15-16. *Le polar, entre critique sociale et désenchantement*.

EFFRON, Malcah. "Fictional Murders in Real 'Mean Streets' Detective Narratives and Authentic Urban Geographies". *Journal of Narrative Theory*. Sept. 2004: pp.330-346. vol. 39. n°3.

EFFRON, Malcah (ed.). *The Millennial Detective: Essays on Trends in Crime Fiction, Film and Television, 1990-2010*. Jefferson, North Carolina: McFarland, 2011.

EMMOTT, Catherine. "Reading for Pleasure: A Cognitive Poetic Analysis of 'Twists in the Tale' and Other Plot Reversals in Narrative Texts". In Joanna, GAVINS, Gerard, STEEN (eds.). *Cognitive Poetics in Practice*. London : Routledge, 2003 : pp. 145-59.

GORMAN, Ed. "Q & A with Ian Rankin". *Mystery Scene*, 2000 : p. 56. n° 67.

GORMLEY Jr, WILLIAM T. "Moralists, Pragmatists, and Rogues: Bureaucrats in Modern Mysteries". *Public Administration Review*, Blackwell Publishing, mar.-apr. 2001 : pp. 84-193.

GORRARA, Claire. "Cultural Intersections: The American Hard-Boiled Detective Novel and Early French roman noir". *The Modern Language Review*, Modern Humanities Research Association, 2003 : pp. 590-601. vol. 98. n° 3.

HARVIE, Christopher. "The Case of Postmodernism's Sore Thumb or the Moral Sentiments of John Rebus". In Eleanor, BELL, Gavin, MILLER (eds.). *Scotland in Theory: Reflections on Culture and Literature*. Amsterdam/New York, Rodopi, 2004 : pp. 51-67.

HOWARD, David. "Ian Rankin, author of the 'Inspector Rebus' crime novels". *Book and Magazine Collector*, 2000 : pp. 28-38. n° 194.

HENDRY, Joy (ed.). *Crime Scenes Revisited: Scottish Popular Fiction—Ian Rankin, Ian M. Banks, Val McDermid...* In *Chapman Magazine*, Edinburgh : Chapman, 2006. n° 108.

HEYL, Christoph. "Whodunnit und who are we ? Schottische Identität in Ian Rankins Kriminalroman *Fleshmarket Close*". *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik: A Quarterly of Language, Literature and Culture*, 2005 : pp. 369-83. 53:4

JOHNSON, Rod. Rebus and his Edinburgh. *University of Edinburgh Journal*, Edinburgh : Edinburgh University Press, June 2007. vol. XLIII. n° 1.

LENNARD, John. Ian Rankin. In Jay PARINI (ed.). *British Writers*. New York/London, c2004 : p.243-260. Supplement X.

McCRUM, Robert. "Gothic Scot". *Observer*, March 18th, 2001.

<http://www.guardian.co.uk/books/2001/mar/18/crime.ianrankin1>

Consulté le 18 juin 2010.

NICOL, Christopher. *Ian Rankin's Black and Blue*. Glasgow : Association for Scottish Literary Studies, 2008.

NICOL, Christopher. "Tartan Noir: Scottish Crime Fiction Beyond Rankin". In *Suite 101*, le 29 novembre 2010.

<http://www.suite101.com/content/tartan-noir-scottish-crime-fiction-beyond-rankin-a314510>

Consulté le 2 septembre 2011.

NOLAN, Tom. "Ian Rankin". *Mystery Scene*, 2002, n° 75 : pp. 58-59.

NORTHEAST, Philip. "Inspector Rebus in *Hide and Seek*: Hard Boiled Scottish Detective in Crime Fiction, From Ian Rankin". In *Suite 101*, le 26 avril 2007.

<http://philip-northeast.suite101.com/rebus-plays-hide-and-seek-a19739>

Consulté le 02 septembre 2011.

O'CONNOR, Edmund. "Ian Rankin Interviewed". In Joy HENDRY (ed.). *Crime Scenes Revisited: Scottish Popular Fiction—Ian Rankin, Iain M. Banks, Val McDermid...* In *Chapman Magazine*, Edinburgh : Chapman, 2006 : pp. 27-37. n° 108.

O'CONNOR, Edmund. "Tartan Noir: Invented Certainties in Mean Wynds". In Joy HENDRY (ed.). *Crime Scenes Revisited: Scottish Popular Fiction—Ian Rankin, Iain M. Banks, Val McDermid...* In *Chapman Magazine*, Edinburgh : Chapman, 2006 : pp. 50-58. n° 108.

PITTIN-HEDON, Marie-Odile. "Re-Imagining the City: End-of-Century Cultural Signs in the Novels of McIlvanney, Banks, Grey, Welsh, Kelman, Owens and Rankin". In Ian BROWN et al. (eds.). *The Edinburgh History of Scottish Literature, vol. 3 : Modern Transformations, New Identities*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2007.

PLAIN, Gill. "Concepts of corruption: Crime fiction and the Scottish 'State'". In Berthold SCHOENE-HARWOOD (ed.). *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2007 : pp. 132-140.

PLAIN, Gill. "Hard Nuts to Crack: Devolving Masculinities in Contemporary Scottish Fiction". In Daniel, LEA, Berthold, SCHOENE (eds.). *Posting the Male: Masculinities in Post-war and Contemporary British Literature*. Amsterdam/New York, 2003 : pp.55-68.

PLAIN, Gill. *Ian Rankin's Black and Blue: A Reader's Guide*. New York : Continuum Contemporary Series, 2002.

PLAIN, Gill. "In : an Interview with Ian Rankin". *Scottish Studies Review*, spring 2003 : pp. 126-37. 4:1.

PLAIN, Gill (ed.). "Theme Issue: Scottish Crime Fiction". In *Clues: A Journal of Detection*. St Andrews : University of St. Andrews Press, winter 2008. vol. 26. n° 2.

RANKIN, Ian. *Ian Rankin's Official Website*.

<http://www.ianrankin.net/>

Consulté le 20 juin 2010.

RANKIN, Ian. *Rankin and Rebus: Hands On at the Library*. Edinburgh : National Library of Scotland, Folio, 2001.

RANKIN, Ian. *Rebus's Scotland: A Personal Journey*. London : Orion, 2005.

RANKIN, Ian. "Why Crime Fiction is Good for You". *Edinburgh Review*, 1999 : pp. 9-16. n° 102.

ROUSSEAU, Christine. « La retraite à 60 ans pour Rebus ». In *Le Monde*. Paris : 22 octobre 2010. p. 5.

SCHMITT, Arnaud. « Sur les pas de John Rebus à Edimbourg : pérégrinations symboliques dans l'œuvre de Ian Rankin ». In Vanessa, GUIGNERY, François, GALLIX, Jean, VIVIES, Matthew, GRAVES (eds.). *Récits de voyage et romans voyageurs : Aspects de la littérature contemporaine de langue anglaise*. Aix-en-Provence : Publication de l'Université de Provence, 2006.

SYKES, Jerry. Ian Rankin. *Mystery Scene*, 1996 : pp. 46-47, 79-80. n° 55.

SYKES, Jerry. "Ian Rankin: Puzzle Writer". *Crime Time*. pp.22-24. n°7.

TAYLOR, Andrew. "Ian Rankin: The King of Tartan Noir". In *The Independent Online*, April 1st, 2001.

<http://www.independent.co.uk/news/people/profiles/span-class2-ian-rankin-the-king-of-tartan-noir-span-754403.html>

Consulté le 5 octobre 2010.

VI. ENCYCLOPÉDIES, BASES DE DONNÉES ET AUTRES SOURCES

La Bible : Nouvelle version Segond révisée. Paris : Alliance Biblique Universelle, 2001.

Encyclopedia Britannica online

Encyclopédie Universalis

Littérature online

JSTOR online

Project Muse online

CAIRNS online

INDEX

INDEX DES NOMS D'AUTEURS

ALIGHIERI, Dante, 326, 361
ALVAREZ SAAR, Doreen, 99, 396
AMBROSINI, Richard, 236, 306, 381, 382, 384
AUGÉ, Marc, 15, 129, 141, 165, 196, 386
BACHELARD, Gaston, 274, 275, 317, 318, 319, 321, 325, 386
BAKHTINE, Mikhaïl, 114, 184, 370
BANKS, Iain/ Iain M., 35, 46, 63, 64, 67, 68, 75, 76, 88, 95, 105, 157, 180, 181, 184, 201, 216, 217, 218, 219, 220, 223, 231, 292, 293, 294, 310, 314, 334, 335, 359, 361, 381, 384, 397, 398
BARONI, Raphaël., 77, 370
BARR PINELL, Lorraine, 395
BARRIE, James Matthew, 181, 226, 362
BARRY, Peter, 111, 112, 113, 114, 115, 125, 129, 140, 152, 158, 170, 181, 276, 277, 377, 385, 386, 390
BARTHES, Roland, 112, 370, 387
BAUDELAIRE, Charles, 183, 361, 386
BAUDRILLARD, Jean, 162, 186, 209, 211, 212, 213, 216, 219, 224, 229, 370
BAYARD, Pierre, 92, 376
BELHADJIN, Anissa, 24, 27, 77, 79, 376
BELL, Eleanor, 76, 99, 101, 350, 378, 381, 386, 396, 397
BENJAMIN, Walter, 121, 125, 194, 330, 387, 392
BERLIN, Marcel, 76
BERNSTEIN, Stephen, 321, 381
BISSET, Allan, 395
BON, François, 2, 362
BONAFOUS-MURAT, 6, 114, 140, 183, 189, 370, 387
BOOTH, Charles, 370, 387
BORGES, Jorge Luis, 198, 362
BOTOND, Backsi, 216, 387
BOYLE, Danny, 38, 45, 52, 367
BRADBURY, Malcolm, 94, 370, 373, 374
BRONTE, Charlotte, 321
BUDGEN, Frank, 152, 371
BUNYAN, John, 155, 223, 256, 258, 362
BURGESS, Moira, 182, 362, 395
BURNS, Robert, 52, 54, 60, 142, 222, 227, 362, 368

CALDER, Jenni, 236, 258, 381
CALVIN, Jean, 14, 257, 258
CALVINO, Italo, 233, 234, 362
CARSON, Ciaran, 180, 187, 362
CAUQUELIN, Anne, 129, 130, 388
CERTEAU, Michel de, 388
CHANDLER, Raymond, 19, 61, 79, 86, 95, 107, 121, 122, 214, 239, 252, 269, 280, 281, 359, 376
CHRISTIE, Agatha, 25, 26, 28, 66, 92, 120, 359, 393
CLANDFIELD, Peter, 107, 201, 202, 396
CONAN, Catherine, 24, 25, 26, 60, 120, 184, 187, 196, 238, 239, 359, 362, 363, 381, 383, 388
CORBUSIER, LE, 116, 390
CORNWELL, Tim, 75
CRAIG, Cairns, 37, 39, 85, 175, 381, 382, 383, 385, 396
DEBORD, Guy-Ernest, 19, 20, 124, 145, 179, 180, 388
DEBRAY, Régis, 14, 80, 81, 86, 163, 207, 371
DIXON, Keith, 40, 376, 395, 397
DOSTOIEVSKI, Fedor, 24, 54, 55, 359
DOYLE, Arthur Conan, 24, 25, 26, 60, 120, 238, 239, 359, 362, 363, 381, 383
DRYDEN, Linda, 306, 316, 373, 382
DUPEYRON-LAFAY, Françoise, 371
DURY, Richard, 236, 306, 381, 382, 384, 392
ECO, Umberto, 34, 377
EDWARDS, Amelia, 256, 363
EFFRON, Malcah, 397
EISENZWEIG, Uri, 78, 79, 371
ELIOT, George, 53, 371
ELIOT, Thomas Stearns, 111, 112, 136, 277, 363
ELLIS, Bret Easton, 67, 359
ELLROY, James, 28, 74, 86, 194, 281, 360, 379
FALCONER, Rachel, 322, 373, 388
FIEDLER, Leslie Aron, 33, 72, 79, 373
FORD, John, 212, 368
FOUCAULT, Michel, 20, 166, 252, 371, 388
FREUD, Sigmund, 288, 290, 388
FRIEND, Martyn, 241, 243, 244, 249, 368
FRYE, Northrop, 371
GAIMAN, Neil, 181, 363
GALLOWAY, Janice, 188, 363, 384

GENETTE, Gérard, 77, 122, 371, 389
GIFFORD, Douglas, 382, 393, 395
GITTINGS, Bruce, 230, 389
GRACQ, Julien, 363
GRAY, Alasdair, 39, 40, 43, 57, 58, 66, 72, 74, 83, 104, 126, 182, 213, 215, 220, 266, 267, 292, 314, 315,
318, 320, 321, 324, 325, 326, 363, 381, 382, 383, 384, 385
GREIMAS, Algirdas Julien, 371, 389
HAMMETT, Dashiell, 27, 28, 29, 86, 121, 122, 192, 193, 269, 360
HARVIE, Christopher, 76, 380, 382, 397
HAWKS, Howard, 29, 368
HENDRY, Joy, 35, 36, 46, 57, 75, 76, 95, 105, 397, 398
HERACLITE, 13, 184, 224
HIGHMORE, Ben, 107, 200, 389
HIND, Archie, 43, 127, 364
HOGG, James, 156, 260, 264, 265, 266, 268, 274, 290, 364
HOMAN, Katy, 36, 48, 368
HURLEY, Kelly, 360, 374
HUXLEY, Aldous, 364
JACOBS, David, 206, 368
JAKOBSON, Roman, 372
JAMES, Henry, 67, 364
JAMES, P.D., 95, 362
JAMESON, Frederick, 214, 220, 374
JAUSS, Hans Robert, 77, 372
JOHNSON, Rod, 76, 295, 296, 398
JOUVE, Vincent, 372
JOYCE, James, 31, 39, 42, 61, 73, 74, 90, 114, 140, 152, 189, 276, 364, 370, 371
KAFKA, Frantz, 91, 364
KELLY, Aaron, 374, 377
KELMAN, James, 41, 43, 44, 83, 89, 231, 314, 364, 380, 398
KENNEDY, Alison Louise, 44, 46, 188, 237, 339, 343, 364
LANG, Fritz, 323, 368, 374, 382, 383, 391, 393
LEBLANC, Maurice, 360
LEFEBVRE, Claude, 197, 390
LEHAN, Richard, 192, 203, 390
LEISHMAN, David, 40, 383
LEVEN, Jackie, 52, 53, 358
LINDSAY, Frederic, 360, 383

LUTHER, Martin, 14
MACARTHUR, Alexander, 364
MACDIARMID, Hugh, 104, 364
MALZAHN, Manfred, 383
MANDEL, Ernest, 99, 378
MANFREDI, Camille, 383
MANNING, Susan, 257, 258, 259, 303, 383
MARX, Karl, 19
McCALL SMITH, Alexander, 43, 46, 69, 70, 71, 72, 84, 87, 88, 132, 160, 285, 286, 360, 364, 365
McCRUM, Robert, 17, 18, 58, 61, 63, 73, 80, 88, 89, 107, 202, 238, 333, 398
McDERMID, Val, 35, 44, 74, 75, 76, 95, 102, 103, 105, 360, 397, 398
McILVANNEY, William, 34, 35, 44, 57, 61, 62, 97, 137, 189, 194, 205, 210, 217, 227, 228, 231, 240, 253,
289, 314, 360, 365, 376, 383, 398
McLIAM WILSON, Robert, 162, 360
MIEVILLE, China, 310, 314, 365
MINA, Denise, 44, 46, 74, 107, 201, 231, 360, 396
MINELLI, Vincente, 186, 368
MONGIN, Olivier, 12, 13, 390
MOORE, Dave, 241, 368
MORETTI, Franco, 390
MORRISSON, Arthur, 365
MUIR, Edwin, 364, 365, 384
MUNRO, David, 230, 325, 389
NAUGRETTE, Jean-Pierre, 195, 279, 288, 291, 297, 301, 383, 384
NICOL, Christopher, 76, 96, 140, 398
NORTHEAST, Philip, 398
OLIPHANT, Margaret, 277, 365
ORWELL, George, 54, 365
PEREC, Georges, 330, 365, 391
PHILLIPS, Maurice, 218, 219, 241, 245, 369
PITTIN-HEDON, Marie-Odile, 231, 232, 313, 314, 384, 398
PLAIN, Gill, 34, 37, 58, 61, 75, 76, 87, 96, 99, 208, 302, 399
POE, Edgar Allan, 24, 25, 238, 249, 272, 282, 360, 365, 378, 390
PROPP, Vladimir, 372
PROUST, Marcel, 190, 331, 365
QUINCEY, Thomas de, 108, 197, 198, 256, 257, 365, 378
RABAN, Jonathan, 182, 391
RABATÉ, Jean-Michel, 378

RADCLIFFE, Anne, 239, 366
 ROBERT, Marthe, 280, 372
 ROBERTSON, James, 46, 65, 67, 384
 ROUSSEAU, Christine, 18, 373, 399
 ROWLING, Joanne K., 45, 46, 358, 366, 367
 ROYLE, Trevor, 163, 394
 RUSHDIE, Salman, 54, 324, 366, 372
 SANSOT, Pierre, 22, 121, 134, 137, 391
 SCHAEFFER, Jean-Marie, 24, 79, 372, 376
 SCHMITT, Arnaud, 121, 122, 123, 142, 144, 145, 146, 152, 170, 193, 244, 399
 SCHOENE-HARWOOD, Berthold, 76, 384, 394, 395, 396, 399
 SCOTT, Manda, 74
 SCOTT, McNab, 167, 390
 SCOTT, Ridley, 211, 368
 SCOTT, Sir Walter, 15, 54, 141, 227, 236, 248, 258, 366, 381, 382, 384, 393
 SHAKESPEARE, William, 54, 55, 56, 63, 91, 92, 93, 94, 271, 272, 298, 366
 SHELLEY, Mary, 366
 SPARK, Muriel, 43, 54, 58, 97, 366, 394
 STEVENSON, Robert Louis, 19, 21, 32, 57, 59, 60, 84, 85, 86, 97, 159, 160, 163, 195, 226, 236, 238,
 248, 255, 258, 265, 272, 278, 279, 280, 283, 288, 291, 292, 294, 296, 297, 299, 301, 304, 306, 307, 316,
 317, 321, 332, 366, 367, 373, 381, 382, 383, 384, 385, 393, 394
 STOPPARD, Tom, 26, 361
 TADIÉ, Benoît, 21, 28, 29, 31, 32, 33, 42, 61, 62, 65, 72, 96, 191, 192, 193, 269, 270, 378
 TAYLOR, Andrew, 74, 374, 400
 THÉRIAULT, Patrick, 378
 THOMSON, James, 317, 385, 396
 TODOROV, Tzvetan, 34, 41, 55, 171, 373, 379
 TURNER, Frederick Jackson, 203, 204, 392
 VEIVO, Harri, 127, 130, 160, 392
 VERHAEREN, Emile, 328, 367
 VIRGILE, 325, 367
 VULPIAN, Paul de, 194, 379
 WALLACE, Gavin, 382, 385
 WANNNER, Len Art, 76
 WATSON, Roderick, 60, 385
 WELSH, Irvine, 37, 38, 43, 45, 46, 63, 65, 87, 88, 97, 98, 99, 103, 130, 131, 132, 207, 227, 228, 231, 312,
 313, 314, 358, 361, 367, 377, 381, 382, 385, 398

WELSH, Louise, 74

WHITFIELD, Raoul, 192, 361

WHYTE, Hamish, 395

ZIMPFER, Nathalie, 373

INDEX DES TOPONYMES

Les noms marqués d'un astérisque (*) représentent des lieux fictifs.

Les noms de rue et de bâtiments sans indication de ville se situent à Édimbourg.

Abbey Mount, 179
Abbotsford Bar, 129, 353
Aberdeen, 28, 51, 109, 114, 115, 119, 140, 144, 170, 181, 182, 209, 211, 224, 234, 380, 381, 383, 385
Altens, Aberdeen, 182
Arden Street, 35, 49, 109, 125, 126, 127, 155, 342, 351, 353, 355, 356
Athletic Arms Pub, or Diggers', 133, 352
Auchterarder, 149, 345
Balfour Street, 153
Baltimore, 143
Banehall*, 183, 233
Bannock*, 183, 220
Bar Z, or Zombie Bar*, 134, 149, 353
Barlinnie Prison, or Bar-L, 268
Barnton, 316
Barrowland Ballroom, Glasgow, 49, 121
Belfast, 109, 164, 183, 187, 190, 199, 311, 312, 313, 314, 365, 377, 388
Beszel*, 313, 317, 318
Bilston Police Control Centre, 169
Blackford, 87
Blackhall, 201
Botanic Gardens, 177
Braid Hills, 72
Bridgeton, Glasgow, 198, 353
Brigadoon*, 189, 370
Bronx, New York, 208, 370
Bruntsfield, 135, 147, 239, 277, 354
Bucchleuch Place, 173, 174, 175
Burns House*, 230
Café Royal, 129, 344, 353
Caledonian Hotel, 111

Calton Hill, 161, 163, 166, 179, 180, 190, 192
Calton Road, 179
Camus Avenue, 176
Camus Road, 176
Candlemaker Row, 174, 310
Cardonald, Glasgow, 198, 353
Carmichael Lane, Glasgow, 121
Castle Street, 111
Castlemilk, Glasgow, 230
Chambers Street, 139, 140, 141, 346
Charlotte Square, 111
Chicago, 29
City Chambers, 151, 344
City Hospital, Belfast, 164
City of Destruction*, 226
Cochrane Place, 152
Cockburn Street, 330
Coffin Walk, 255, 345
Constantinople, 308
Constitution Street, 247
Corstophine, 150, 342, 345, 346
Cowgate, 310, 326, 327, 342, 344, 346, 354
Craigmillar, 147, 188, 208, 213, 218, 229
Crammond, 314
Crazy Hose Bar*, 134, 212, 213
Dalgety Street, 152
Dallas, 209, 231, 370
Dalmarnock, Glasgow, 198, 353
Dalry Cemetery, 255, 355
Davidson Gardens, 152
Davidson Park, 152
Davidson Road, 152
Deanhaugh Street, 116
Dennistoun, Glasgow, 198, 353
Dome Bar, 129, 353, 394
Drumchapel, or The Drum, Glasgow, 230, 243
Dublin, 153, 287, 347
Dumbarton Road, Glasgow, 202

Dundee, 224, 345, 352, 354
Earl Street, Scotstoun, 121
East End, 311
Easterhouse, Glasgow, 230, 315
England, 16, 81, 98, 104, 286, 304, 305, 306, 378
Esk*, 188
Eudoxie*, 236
Fettes Police Station, 170, 175, 351, 353, 354, 355
Fife (County / Kingdom of), 49, 51, 53, 148, 161, 224, 225, 226, 227, 270
Finsbury Park, London, 177
Firth of Forth, 161
Fleshmarket Close, 17, 97, 153, 183, 203, 204, 218, 221, 229, 230, 233, 315, 320, 329, 330, 360, 397
Fort Apache, 208, 370
Forth Rail Bridge, 183, 224, 225
Forth Road Bridge, 187, 224, 225, 226
Gallowgate, Glasgow, 121
Garibaldi Estate, or Gar-B*, 183, 229, 232, 233, 234, 235, 269, 316
Gatchill*, 232
Gayfield Square Police Station, 16, 109, 344
George IV Bridge, 139, 144, 323, 324, 325, 344
George Square, Glasgow, 174, 318
George Street, 111, 129, 201, 310, 344, 353
Gillespie Street, 152
Glasgow, 28, 34, 44, 49, 51, 53, 59, 90, 98, 100, 109, 115, 120, 121, 128, 129, 131, 135, 140, 144, 151, 163, 181, 185, 192, 193, 198, 199, 202, 210, 211, 213, 227, 230, 240, 243, 256, 270, 287, 288, 289, 311, 315, 317, 318, 327, 328, 329, 353, 365, 366, 367, 375, 382, 383, 390, 394, 395
Glasgow Cross, or The Cross, Glasgow, 121, 213
Gleneagles, 149
Govan, Glasgow, 198, 353
Grampian Police HQ, Aberdeen, 119
Grangemouth, 214
Granton, 218, 229
Grassmarket, 85, 133, 174, 254, 310, 330
Great London Road Police Station*, 16, 109, 188, 190
Greenfield Estate*, 168, 221, 229, 233
Greenside, 179
Greenwich Village, New York, 43
Greyfriars Cemetery, 85, 142, 254

Guermantes*, 193, 368
Guthrie Street, 139, 140, 141
Gyle Park, 147, 152, 344, 346
Hamilton Place, 116
Henderson Street, 152
High Street, 258, 309, 323, 353
Highbury, London, 177
Hillend, Glasgow, 188
Hillside Crescent, 179
Holyrood, 137, 144, 153, 168, 180, 181, 307, 345
Holyrood Park, 137, 144, 153, 180, 181
Hope Street, 112, 121
Horseshoe Bar, 131, 353
Howe Street, 116
Hunter Avenue, 152
Hyde Club*, 295
Infirmary Street, 129, 323, 353
Inverleith, 316, 346
Invernesk, 127, 128
Ireland, 213, 271, 286, 311
Islington, London, 177, 185
James Craig Walk, 178
Juniper Green, 117, 118, 123
Kelvingrove (Park), Glasgow, 34
Kerr Street, 116
Kingdom of Heaven*, 226
Klondike, 210
Knoxland*, 183, 203, 204, 218, 221, 229, 233, 261
Lagan (River), Belfast, 183
Lanark Road, 117, 119
Langside Place, Glasgow, 121
Last Drop Pub, 133
Lauderdale Street, 152
Leith, 115, 116, 134, 135, 144, 147, 152, 156, 158, 187, 247, 314, 344, 345, 346, 351, 352, 353, 354, 355
Leith Walk, 135, 156, 344
Liberton, 147
Loch Fyne, 48

London, 24, 26, 27, 28, 30, 31, 34, 38, 39, 41, 44, 45, 46, 55, 58, 64, 65, 66, 68, 71, 76, 87, 90, 92, 98, 104, 106, 109, 113, 119, 124, 131, 145, 151, 158, 159, 164, 177, 184, 185, 190, 191, 197, 200, 201, 204, 205, 206, 210, 217, 219, 221, 222, 225, 240, 243, 244, 255, 263, 275, 279, 280, 282, 284, 300, 305, 306, 309, 313, 319, 327, 336, 337, 356, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 380, 381, 382, 383, 384, 386, 387, 388, 390, 391, 392, 393, 396, 397, 399

London Bridge, London, 280

Los Angeles, 28, 29, 189, 197, 208, 209, 214, 217, 370, 378, 391

Lothian Road, 117, 314, 344, 346

Lumsden Crescent, 153

Majestic Ballroom, Glasgow, 121

Marchmont, 36, 87, 109, 135, 155, 156, 191, 247, 249, 250, 344

Mary King's Close, 252, 320

Merchiston, 315, 316

Metropolis*, 327, 370

Minto Road, 153

Morningside Road, 70, 133, 146, 314

Muirhouse, 218, 229, 233, 315, 316

Museum of Scotland, 54, 85, 161, 172, 254, 256

National Gallery, 30, 76, 124, 125, 145, 393

National Library, 199, 321, 323, 324, 396, 399

New York, 25, 33, 37, 43, 50, 55, 56, 68, 73, 76, 77, 93, 109, 143, 157, 184, 195, 200, 204, 217, 241, 260, 275, 337, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 370, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 380, 384, 385, 388, 391, 393, 397, 398

Niddrie, 147, 188, 218, 229, 247, 314

Nitshill, Glasgow, 198, 353

Nor Loch, 308

North Bridge, 155, 166, 228, 276, 308, 310, 344

North British, or Balmoral Hotel, 133, 155, 345, 354

North Fort Street, 144, 353

North Ireland, 213, 311

North Queensferry, 224, 351, 354

North Sea, 209, 210

Old College, 162

Oxford Bar, 35, 49, 128, 129, 130, 131, 132, 152, 235, 323, 342, 343, 344, 351, 352, 353

Oxgangs, 148, 314

Partick Police Station, Glasgow, 121

Peace Line, Belfast, 312

Pentland Hills, 148, 150, 161, 163, 188, 355

Personville, or Poisonville*, 27, 28
Perth, 149, 158
Pilmuir*, 183, 210, 212, 219, 233, 234, 316
Pilton, 218, 229, 233, 314
Pittrodie Stadium, Aberdeen, 234
Pollok, Glasgow, 198, 230, 353
Possilpark, Glasgow, 198, 353
Princes Street, 111, 112, 117, 133, 155, 157, 163, 164, 276, 308, 309, 346, 347
Princes Street Gardens, 157, 164
Provan*, 318
Queen Street, 111
Queensberry House, 144, 179, 180, 185, 187
Queensferry Road, 201, 342
Queensferry Street, 112, 352
Queer Street*, 159
Raeburn Place, 116, 351, 352
Rankin Avenue, 87
Rankin Drive, 87
Rankin Road, 87
Robroyston, Glasgow, 204
Rome, 71
Rose Street, 129, 134, 353
Royal Circus, 117, 178, 179
Royal Infirmary, 186, 187, 240, 342, 343, 345
Royal Oak Pub, 35, 128, 129, 130, 152, 323, 353
Ruthie Estate*, 149, 345
Saint Giles Cathedral, 322
Salisbury Crag, 144, 161, 162, 163, 180, 259, 263, 346
Sauchiehall Street, Glasgow, 256
Saughton Jail, 140, 173, 190, 342
Saunders Street, 116
Scotland Street, 70, 72, 162, 289, 367
Scott House*, 230
Scott Monument, 251
Seattle, 29
Seven Sisters, London, 177
Shandwick Place, 112
Sheraton Hotel, 117, 314

Sheriff Court, 322
Shetland Islands, 216
Slateford Road, 117
South Bridge, 310, 353
South Gyle, 191, 342, 346
St Andrew's House, 115, 151, 152, 178, 342, 344, 345, 347
St Mary Woolnoth, London, 113
St Stephen Street, 116
Standing Order Pub, 129, 130, 353
Stenhouse, 190, 342
Stevenson House*, 229
Sullom Voe, 211, 216, 217
Sursamen*, 221, 222
Swanston, 188
Telford Road, 153
Texas, 102, 116, 371
The Grange, 147, 355
The Mound, 144
Thornfield Hall*, 324
Torphichen Police Station, 152, 342, 343, 346
Tulliallan Scottish Police College, 102, 110, 144, 152, 351, 352, 353, 355
Ul Quoma*, 313, 317, 318
University of Edinburgh, 46, 54, 77, 345, 346, 397
Unthank, 218, 223, 317, 318, 328, 329, 382
Unthank*, 218, 223, 317, 318, 328, 329, 382
Usher Hall, 117, 188, 314
Valley of the Shadow of Death*, 157
Victoria Gardens, 177
Victoria Hospital, Kirkcaldy, 177
Victoria Street, 177
Victoria Terrace, 177
Volunteer Arms, or Canny Man's Pub, 133
Wales, 98, 377
Warrender, 178, 190, 343
Warriston Cemetery, 177, 255
Waverley Station, 142, 228, 308, 343
West Bow, 323
West End, 311

West Port, 330

West Register Street, 129, 353

Wester Hailes, 218, 229, 234

Western Approach Road, 117

Whitemire Detention Centre*, 183

Young Street, 129

LA VILLE DE REBUS : POLARITES URBAINES DANS LES ROMANS D'IAN RANKIN (1987-2007)

La présente étude analyse les représentations de la ville dans la série policière d'Ian Rankin dont l'inspecteur John Rebus est le protagoniste. La polarité étant l'un des principes organisateurs de l'écriture rankinienne, notre analyse s'articule autour de plusieurs couples de notions antinomiques.

Nous remettons d'abord en cause la légitimité de l'antinomie qui oppose la littérature à la « littérature de masse », dans laquelle est souvent classé le roman policier. Cela nous conduit à redéfinir le roman policier, et mettre en perspective la série dans le contexte du monde littéraire et artistique écossais contemporain.

Puis nous étudions l'articulation entre topographie réelle et lieu imaginaire dans l'Edimbourg de Rankin. Toute une géographie urbaine se dessine dans les romans ; l'arpentage incessant de l'espace par le protagoniste fournit l'occasion de références très spécifiques à la topographie et à la toponymie, et la sérialité tisse peu à peu un dense réseau de points nodaux ainsi qu'une multiplicité de trajets potentiels que nous avons représentés par des cartes fournies en annexe. Mais dans d'autres cas, l'espace se fait générique, se réfère plus à des conventions cinématographiques qu'à la carte de la ville.

Nous envisageons enfin la ville d'Edimbourg comme un personnage ambivalent dans la lignée des personnages du roman gothique. La filiation gothique est perceptible dans l'esthétique de la ville, et la surface de la carte est compartimentée suivant un ensemble d'axes polarisants. Toutefois, cette carte se déploie elle-même par-dessus un double souterrain et non cartographiable d'Edimbourg, à la fois mémoire et inconscient de la ville.

Mots-clés : Littérature écossaise contemporaine - roman policier – Ian Rankin – études urbaines – géographie littéraire – Tartan Noir

REBUS'S CITY : URBAN POLARITIES IN THE NOVELS OF IAN RANKIN (1987-2007)

The aim of the present study is to analyse the representations of the city to be found in Ian Rankin's crime fiction series of which Inspector Rebus is the protagonist. Polarization being one of the structuring principles of the author's writing, our work focuses on several pairs of antagonist notions in turn.

The first one is the opposition between "high" and "low" (or "popular") literature, the latter category being often associated with crime fiction. New categorizations of contemporary Scottish crime fiction are thus put to the test so as to assess its role and place within the landscape of Scottish literary and artistic life.

Next the way Rankin's novels map Edinburgh as a topography both real and imaginary is explored. As John Rebus endlessly paces the streets of the city, a literary geography gradually emerges and takes shape from one novel to the next, thus determining a network of focal points and potential trajectories which are depicted in the maps to be found in the annexes. This does not preclude the use of a more urban-generic type of space, which seems to have been modelled on representations of the city deriving from movies.

In time, Rebus' Edinburgh can be seen as a character in its own right, one fraught with ambiguities stemming from the Gothic novel tradition. This Gothic filiation is visible in the aesthetic of the city, while the polarity between surface representations and subterranean depths, full of twists and turns, calls into question the very possibility of mapping the city as it gradually discloses its past and unconscious memories.

Keywords : Scottish contemporary literature – crime fiction – Ian Rankin – urban studies – literary geography – Tartan Noir

Discipline: Anglais. Ecole doctorale des Etudes Anglophones, Germanophones et Européennes (ED 514), Institut du Monde Anglophone, 5 rue de l'École de Médecine, 75006 Paris.