

Les règles du jeu : science-fiction, polar et pop culture dans *Comme le fantôme d'un jazzman* dans la station *Mir en déroute* et *Altered Carbon*.

Claire Cornillon

La nuit, près de hangars sur les docks, une bagarre s'engage, une suite de side-kicks et autres prises de boxe thaïe. Nous ne sommes pas dans le scénario d'un film hongkongais mais bien dans le dernier roman de Maurice G. Dantec, *Comme le fantôme d'un jazzman dans la station Mir en déroute*. Tout comme *Altered Carbon* de Richard Morgan, ce texte pose le problème de l'influence et de la présence de la culture pop dans les polars de science-fiction, genre qui s'est développé de manière exponentielle depuis un roman fondateur comme *Do Androids Dream of Electric Sheep ?* (1968) de Philip K. Dick et son adaptation au cinéma par Ridley Scott, peut-être plus influente encore, *Blade Runner* (1982). Le Français et Canadien Maurice G. Dantec s'est même fait une spécialité de ce genre hybride depuis son roman *Les Racines du Mal*, paru en 1995.

Comme le fantôme d'un jazzman dans la station Mir en déroute est un texte paru en 2009 mais qui avait été écrit en 1995 pour un recueil de nouvelles consacré au saxophoniste de jazz Albert Ayler. Le texte ayant été achevé trop tard pour figurer dans cette anthologie, il a été repris récemment pour être publié en tant que roman. L'intrigue, tout à fait dans la lignée des autres œuvres de Maurice G. Dantec, est relativement déroutante dans sa façon d'allier un polar riche en action et des éléments de science-fiction qui confinent à un mysticisme étrange. Un homme et une femme, atteints d'un syndrome qui altère leurs facultés psychiques et augmente leurs capacités intellectuelles, se retrouvent en cavale après s'être échappés du centre dans lequel ils étaient retenus et avoir braqué un bureau de poste. Durant des périodes de transe, ils entrent mentalement en contact avec le fantôme d'Albert Ayler, qui va les utiliser pour parvenir à ses fins. *Altered Carbon* (2002), du romancier anglais Richard Morgan, est, quant à lui, le premier roman d'une trilogie consacrée à Takeshi Kovacs. Ce personnage de mercenaire est engagé pour résoudre une enquête sur un meurtre. L'histoire se situe plusieurs siècles dans l'avenir dans un univers où il est possible de transférer une personnalité d'un corps (d'une « enveloppe ») à un autre.

Ces œuvres s'inscrivent dans une tendance plus générale de transgression des frontières génériques dans la littérature contemporaine. Non seulement les limites entre les littératures de genre deviennent floues et poreuses mais également celles entre la littérature générale et la littérature de genre. Ce grand brassage a pu être rangé par exemple par Francis Berthelot sous l'étiquette « fictions transgressives » ou « transfictions »¹. Si la catégorie est difficile à définir et peut poser problème, elle a le mérite de souligner l'existence de plus en plus importante de ces œuvres hybrides.

Que se passe-t-il donc lorsque deux univers phares de la littérature de genre et de la pop culture s'entremêlent ? D'abord, l'œuvre hybride exhibe les codes de fonctionnement des deux genres auxquels elle emprunte, comme pour mieux se situer par rapport à chacun d'eux. Par ailleurs, comme si cette pratique de la référence s'emballait, devenait extensive, elle finit par contaminer d'autres arts que la littérature et nos deux romans évoquent ainsi deux mondes

¹ Francis Berthelot, *Bibliothèque de l'Entre-Mondes*, Gallimard, « Folio science-fiction », 2005.

essentiels de la culture pop, le cinéma et la musique. Le cinéma en particulier devient un réservoir de codes, de références, d'images que l'on retrouve dans les romans comme une sorte de filtre du réel. Les références sont des outils de représentation qui font appel à une culture commune. C'est une démarche tout à fait fondamentale dans la pop culture qui se construit souvent comme un univers autonome. Nos romans, suivant cette logique, comme s'ils étaient poussés sur cette voie par la coexistence même en leur sein de deux pôles forts de la pop culture, génèrent des références et construisent leur propre univers par rapport à elles.

Des œuvres hybrides : exhiber les codes

Le polar et la science-fiction en tant que littératures de genre sont soumis à la tentation de codifications précises. Si l'on se place uniquement d'un point de vue commercial, il s'agit de produire des œuvres calibrées qui répondront le mieux possible à l'horizon d'attente du lecteur du genre afin d'accroître les ventes. Bien évidemment, ce mode de fonctionnement ne concerne qu'une partie du corpus disponible et les meilleures œuvres ne peuvent en aucun cas se réduire à de telles structures stéréotypées. Pourtant, c'est de cette manière que se construit un certain imaginaire collectif. Or il semble que dans l'hybride que constitue le polar de science-fiction, les auteurs cherchent à exhiber les codes des deux genres, non pas forcément dans une perspective commerciale, mais précisément pour inscrire la spécificité du genre hybride par rapport aux genres originaux : pour qu'il y ait polar de science-fiction, il faut que l'existence de chacun des deux genres soit manifeste dans le texte.

Les deux romans s'inscrivent dans la lignée non pas du roman policier classique mais du roman noir, genre apparu dans les *pulps* des années trente (*pulps* dans lesquels fleurit d'ailleurs la littérature de science-fiction à la même époque), et du polar, avatar plus moderne du policier qui naît à la fin des années soixante. Franck Évrard définit le roman noir en ces termes :

Il ne s'agit plus seulement d'identifier le coupable grâce à une explication logique mais aussi de comprendre la personnalité du criminel et, derrière elle, les circonstances sociales qui ont abouti au meurtre. Le tableau critique de la violence du monde réel, celui du crime organisé et des gangs criminels, des aliénations propres à la société moderne, est inséparable d'une écriture aux descriptions allusives, aux dialogues brefs et incisifs, qui exploite de façon littéraire l'argot et le parler populaire².

Plus loin, il situe le polar par rapport au roman noir : « Ambigu, le polar tend à brouiller de plus en plus l'opposition originelle entre l'Enquêteur et l'Agresseur, ceux-ci possédant le même langage ou présentant la même marginalité dans l'espace social³. » Ces éléments de définition des genres s'appliquent tout à fait à nos deux œuvres. Plusieurs motifs sont à noter, la caractérisation des personnages, le milieu social dans lequel ils évoluent, les thématiques, mais aussi le langage et l'écriture.

On retrouve en effet dans les deux romans des catégories de personnages topiques du genre : le criminel, le policier corrompu, l'avocat, la prostituée, le dealer. Une des caractéristiques principales des deux narrateurs est par ailleurs leur expérience dans les milieux du crime. Le narrateur de Dantec a une formation de policier mais est devenu un criminel et celui de Morgan, un mercenaire, ancien soldat des corps diplomatiques, a lui aussi une longue habitude des milieux interlopes. Le regard qu'ils proposent est informé, mais aussi souvent ironique et blasé, et leur discours est incisif, parfois porteur d'une critique sociale. C'est le cas du narrateur de Dantec qui n'hésite pas à commenter fréquemment l'état de

² Franck Évrard, *Lire le Roman policier*, Dunod, Paris, 1996, p. 52.

³ *Ibid.*, p. 68.

déchéance dans lequel se trouve le monde. Il décrit par exemple ainsi la banlieue parisienne : « Le béton frais du troisième millénaire avançait, juste derrière, avec ses centres commerciaux, ses résidences et ses immeubles de bureaux. Dans moins de cinq ans tout aurait disparu, avalé par la machine⁴. » Les lieux dans lesquels se déroule l'action des romans sont aussi souvent stéréotypés : quartiers malfamés, hôtels, boîtes de strip-tease, docks et correspondent à ce que l'on attend d'un univers dans lequel évoluent des personnages qui sont essentiellement des marginaux. On retrouve bien là les caractéristiques thématiques du roman noir et du polar évoquées plus haut.

Cependant, les conventions narratives et stylistiques du genre sont également présentes. Les deux romans sont des récits à la première personne. Franck Évrard insiste sur le langage, l'argot et le parler populaire et ce sont en effet des éléments importants dans nos deux romans. Le personnage-narrateur adopte un style oral, familier voire vulgaire. Structures grammaticales incomplètes, vocabulaire familier, descriptions très imagées, autant d'éléments qui soulignent l'oralité de la narration, en particulier chez Dantec. Dès la première page, on peut lire par exemple : « Y avait pas foule dans la petite agence de quartier. Un couple de retraités et une matrone martiniquaise de ce côté-ci des guichets, et deux employés au teint photocopié sur la couleur des murs, de l'autre⁵. » L'omission du pronom personnel sujet et la métaphore finale sont très caractéristiques de cette écriture. Le narrateur de Morgan, quant à lui, s'exprime dans un style plus recherché et n'utilise pas l'argot mais des marques d'oralité demeurent dans le roman. Il faut aussi distinguer la parole du narrateur et les très nombreux dialogues, qui, eux, dans le cas des deux romans, sont toujours très marqués par l'argot et un niveau de langue extrêmement familier, dans une perspective à la fois réaliste et, précisément, codée, car le lecteur de polar attend ce type de dialogues topiques du genre. Par exemple, Takeshi Kovacs s'exprime ainsi face à son employeur dans *Altered carbon* : « *I'm through risking my stack for a piece of shit like you*⁶. » Il s'agit d'une forme de couleur locale attendue.

Si les deux romans se fondent donc sur des modèles de personnages, de lieux, d'intrigues et d'écriture liés au roman noir et au polar, ils empruntent aussi très nettement à la science-fiction. Là encore, on retrouve la panoplie de l'univers de science-fiction, son imagerie. Ainsi, les items technoscientifiques futuristes abondent, réseau informatique, puce, drogues encore inconnues chez Dantec et surtout la technologie sur laquelle repose l'ensemble du roman de Morgan, c'est-à-dire l'implantation d'un individu dans un nouveau corps. *Altered Carbon* évoque également d'autres planètes et les voyages dans l'espace. Cet imaginaire futuriste est pourtant moins présent chez Dantec. On peut dire que les deux romans empruntent plus ou moins au courant du *cyberpunk*⁷. Dans le roman de Dantec par exemple, certains passages mettent en avant des éléments liés aux technologies informatiques notamment, comme dans l'exemple suivant au lexique très caractéristique :

Le petit bonus, c'était une cartouche Syquest amovible, contenant 1 téra-octets de données. En l'occurrence les répliques parfaites d'environ cinquante visas touristiques que je pouvais extraire du Syquest et enregistrer à la convenance sur l'emplacement réservé de l'hypercarte, grâce à un logiciel confectionné par ses soins et disponible sur le gigadisque⁸.

⁴ Maurice G. Dantec, *Comme le fantôme d'un jazzman dans la station Mir en déroute*, Albin Michel, 2009, p. 13.

⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁶ Richard Morgan, *Altered Carbon*, Random House, New York, 2002, p. 208. (Trad. : « J'en ai marre de risquer ma peau pour un salaud dans ton genre. ») NB : Toutes les traductions sont de l'auteur de cet article.

⁷ Le *cyberpunk* est un courant de la science-fiction qui naît au début des années quatre-vingt notamment avec le roman de William Gibson *Neuromancer* et qui présente des univers généralement urbains et violents saturés par l'informatique et la cybernétique et souvent situés dans un futur proche.

⁸ Maurice G. Dantec, *op. cit.*, p. 116-117.

Il s'agit d'éléments relativement ponctuels mais qui viennent nourrir l'univers de référence du roman. En revanche, chez Morgan ces éléments saturent le récit.

En effet, la fusion des deux genres ne s'effectue pas de la même manière dans les deux romans. On pourrait dire que Maurice G. Dantec écrit fondamentalement un roman de science-fiction qui se déroule dans un décor de polar alors qu'*Altered Carbon* est plutôt un polar qui se déroule dans un décor de science-fiction. Il faudrait nuancer cette affirmation mais il est clair que les codes des deux genres n'ont pas la même fonction dans les deux romans. La structure de base de l'intrigue du roman de Dantec, que nous avons évoquée plus haut, appartient plutôt aux littératures de l'imaginaire : le questionnement sur une autre forme de l'humain à travers ce syndrome Schiron-Aldiss, mais aussi le questionnement spirituel lié au personnage de l'ange, Albert Ayler, et du rôle de l'homme dans l'univers, même si ces problèmes sont abordés avec l'ironie et l'esprit de provocation qui caractérisent les textes de Dantec. Le roman se termine ainsi sur ces mots :

Je n'ai pas eu le temps d'approfondir mes lectures, mais je sais désormais une chose : nous sommes entrés dans la phase finale du cycle biblique, l'Armageddon a déjà commencé, et vu le temps qu'il nous reste, Karen et moi, on a décidé de vivre ça sur le bord d'une plage subtropicale, avec éventuellement la télé pour ne pas en perdre une miette. Et le saxophone d'Albert Ayler, le jazzman de la station Mir en déroute, ce saxophone qui représentait tout ce qu'il avait été, tout ce que nous étions désormais, et qui avait voyagé avec nous au-delà de l'infini, que personne ne s'avise de venir nous marcher sur les pieds⁹.

Son propos se situe donc non pas dans une situation policière mais bien dans cet univers mystico-politique qui hante les romans de Dantec. En revanche, les codes du polar et du roman noir en termes de lieux, de personnages et d'actions, c'est-à-dire finalement de décor, sont omniprésents. L'intrigue science-fictionnelle se dit dans les termes du polar et du roman noir. Il est notamment révélateur que le roman ne puisse être identifié comme roman de science-fiction qu'à la page 15. L'incipit est en effet entièrement mené selon des motifs qui sont ceux du roman noir : un braquage dans un bureau de poste, des criminels en cavale. Le monde décrit paraît similaire, dans l'ensemble, à notre monde réel contemporain. Plusieurs détails évoqués par le narrateur comme l'allusion aux PTT (p. 8), les marques de voitures, les villes de la banlieue parisienne, le RER (p. 11), plongent le lecteur dans un univers qui semble au départ réaliste.

À l'inverse, le roman de Richard Morgan se fonde sur une enquête à la suite d'un meurtre, schéma tout à fait classique du roman policier. De nombreuses scènes constituent des motifs voire des passages obligés du genre, interrogatoires, investigations sur le terrain. Cependant, tout se déroule dans un futur lointain et les éléments de science-fiction sont très marqués. Cette fois, c'est l'intrigue policière qui se dit en des termes science-fictionnels. La science-fiction est ici une manière de renouveler les codes du polar. Le roman postule ainsi la possibilité de transférer une personnalité d'un corps à un autre, ce qui arrive au narrateur au début du roman. Cet élément science-fictionnel permet d'introduire une originalité notoire dans l'enquête : c'est la victime du meurtre elle-même, qui n'est pas réellement morte, précisément parce qu'elle a été transférée dans un nouveau corps, qui engage le narrateur pour faire la lumière sur son propre assassinat. On voit bien comment la structure narrative qui est celle du roman policier se nourrit des possibilités d'un univers de science-fiction.

Pour justifier cette alliance des deux genres, plusieurs points communs, qui sont précisément mis en valeur dans les deux romans, peuvent être soulignés. D'abord, la dimension herméneutique : le mystère est en effet au cœur des deux romans. La science-fiction se fonde sur un mystère fondamental, sur une question que pose le récit, qui peut

⁹ *Ibid.*, p. 210-211.

porter sur l'homme, l'univers, la science, la société. Par ailleurs, le roman policier est le genre même de l'herméneutique puisqu'il fonde son récit sur un mystère, le meurtre, qu'il faut résoudre. D'autre part, le motif de la marginalité relie également les deux genres. Le roman policier met en scène des crimes et donc bien évidemment des personnages qui, par leur acte de transgression même, se placent en marginaux par rapport à l'ordre social. La science-fiction, elle aussi, présente souvent des personnages qui sont marginaux au départ ou qui sont marginalisés par l'action qu'ils vivent dans le roman. En effet, la science-fiction est souvent l'expérimentation d'une situation extrême dans un univers fictionnel et donc met à bas le fonctionnement normal du monde. Elle impose une structure du questionnement et du doute, voire du soupçon. Le personnage se trouve donc dans une position de distance par rapport au monde et de mise à l'écart. C'est tout à fait le cas par exemple dans le roman de Dantec. On voit bien comment chacun des deux genres peut trouver un écho dans l'autre et se nourrir de ses spécificités. Là se trouve l'intérêt du genre hybride qui ouvre les possibles de chacun des deux genres.

Mais précisément, les deux genres, dans leur coexistence même, marquent clairement leur territoire grâce aux codes sur lesquels ils se fondent. On peut interpréter de plusieurs manières cette exhibition des codes. D'abord, elle peut s'inscrire dans une démarche ludique : il s'agit d'exhiber les codes pour les détourner, tout simplement en les confrontant avec ceux de l'autre genre qui cohabite dans la même œuvre. Pourtant, au-delà de la dimension ludique, on pourrait aussi interpréter cela comme une volonté de revendiquer son appartenance à la littérature de genre et donc au monde de la culture populaire, se libérer des contraintes imposées par la littérature générale en se construisant autour d'un intertexte littéraire et culturel propre aux littératures de genre.

Des univers de référence au-delà de la littérature

Ainsi, la dynamique se complexifie considérablement dans la mesure où cette pratique intertextuelle et de connexion à la tradition est contaminée par d'autres arts et notamment le cinéma et la musique. Il s'agit de s'inscrire dans la culture pop dans son ensemble au-delà de la seule littérature. C'est pourquoi d'ailleurs il est si difficile de décider si le roman noir constitue réellement le soubassement du texte ou plutôt, et c'est plus probable, s'il s'agit du film noir. Le texte ici s'inscrit dans une contre-culture qu'il s'approprie comme un langage.

Nous sommes dans un univers codé, pas seulement au sens de « limité par des règles » comme nous venons de le voir, mais aussi au sens de « à déchiffrer ». Ainsi, la référence culturelle, bien plus qu'un ornement, devient une manière de représenter. Elle joue sur le principe de connotation et donne ainsi en un mot ou une formule un nombre d'informations très grand, une ambiance, des personnages, des lieux, des actions. La référence à la culture pop est un outil littéraire, un langage, c'est-à-dire un ensemble de signes qui sont censés renvoyer à des référents communs et qui, par conséquent, non seulement apportent un sens supplémentaire, mais plus encore, créent le sens dans un jaillissement immédiat. Le dynamisme du récit se construit notamment sur cet effet de lecture. La référence pop joue le rôle synthétique de l'image. Il s'agit d'une dimension presque définitoire de la littérature de genre que de dire qu'elle construit un univers de référence autonome en collaboration avec le lecteur. Or, ces romans hybrides exacerbent cette dimension caractéristique.

Chez Morgan comme chez Dantec, il faut distinguer deux niveaux de présence des références à la culture pop : la référence ponctuelle et explicite et la référence diffuse qui constitue un soubassement pour l'ensemble du texte. Richard Morgan use peu de références explicites : un des seuls exemples est l'hôtel dans lequel séjourne Takeshi Kovacs, l'hôtel Hendrix. Mais cette allusion est filée avec le nom de la chambre, « The Watchtower suite » et

dans la description de l'hôtel, prenant ainsi toute son importance : « *I climbed out and stared up at a huge holocaust black man, features screwed up presumably in ecstasy at the music he was wringing left-handed from a white guitar*¹⁰. » Cette représentation du guitariste Jimi Hendrix mais aussi les allusions à la décoration psychédélique de l'hôtel mettent en place un décor spécifique qui se construit en référence à la culture pop musicale. Chez Dantec, en revanche, le texte devient un jeu, une sorte de machine à produire des références. Lorsque ces personnages regardent la télévision par exemple, est souvent diffusée une série américaine du XX^e siècle qui constitue un élément clef de la culture pop, *l'Agence tous risques* à la page 28 et *The X-Files* à la page 79. Les allusions musicales sont aussi essentielles dans son roman, puisque le titre de chacun des chapitres provient des paroles de la chanson de Carl Perkins rendue célèbre par Elvis Presley, *Blue Suede Shoes*. Par exemple, le titre du premier chapitre, « *It's one for the money* » (« D'abord, c'est pour l'argent »), annonce à la fois le ton du roman et le sujet du chapitre I, c'est-à-dire le braquage du bureau de poste. Le lecteur sait que ces paroles mènent à la phrase « *Don't step on my blue suede shoes* », (« Ne marche pas sur mes chaussures en daim bleu »), titre de la dernière partie et que le narrateur reprendra à la fin comme un leitmotiv ou même un credo personnel. La référence à la chanson transmet donc une série d'informations.

Ainsi se construit un véritable langage. Le référent du texte, du mot devient culturel et fictionnel. Une phrase clef du roman de Dantec le montre bien. La scène se déroule durant cette bagarre sur les quais que nous évoquions plus haut. Le narrateur voit son agresseur avancer vers lui, un tuyau de plomb à la main. Il est écrit : « Le surfer revenait vers moi, plus prudemment, il essayait de se la jouer je sautille à la Cassius Clay maintenant, il tapotait son tuyau de plomb contre la paume ouverte de son autre main, en battant un petit rythme, il se croyait dans *Orange Mécanique*, le con¹¹. » Il suffit d'écrire ces deux mots, *Orange Mécanique*, pour que l'ensemble de l'univers du film de Stanley Kubrick (et là encore on suppose que le titre renvoie plutôt au film de Kubrick qu'au roman d'Anthony Burgess) soit réactivé et qui plus est, la réactivation concerne des éléments très précis qui seront communs à tous les lecteurs à la différence de la connotation que peut avoir un mot courant. On retrouve à la fois une certaine image de la société, de la violence, un univers de science-fiction et le rendu visuel particulier du film : tous ces éléments jaillissent de la simple allusion au titre de l'œuvre de Kubrick, car ce titre renvoie à lui tout seul à un monde clos. En revanche, ce langage référentiel, en ce sens ambigu, pose un problème de lecture de taille : si l'on ne connaît pas la référence, le schéma ne fonctionne pas. En cela, le texte se constitue dans un univers autonome dont il faut avoir les clefs. Mais c'est une manière de s'inscrire à la fois dans un contemporain et dans une communauté. Construire précisément une culture, une culture pop spécifique.

Par ailleurs, le roman de Dantec a cela de particulier qu'il tourne autour de la figure du saxophoniste de jazz Albert Ayler. Sa musique hante l'ensemble du texte. D'abord le personnage lui-même, particulièrement énigmatique, est au cœur de l'intrigue. Sa musique se trouve évoquée à plusieurs reprises, la première fois en ces termes : « Je suis tombé sur un truc de Karen, du jazz, du free, Albert Ayler, un disque des années soixante, un des plus grands jazzmen selon elle. Une sorte de saxophone kamikaze s'est mis à nous accompagner le long de l'autoroute qui filait vers l'ouest¹². » Le récit a été écrit au départ pour une anthologie consacrée à ce jazzman et son atmosphère se construit en écho par rapport à la musique d'Ayler. L'aspect chaotique, étrange, parfois difficile à suivre du texte de Dantec semble

¹⁰ Richard Morgan, *op. cit.*, p. 60. (Trad. : « Je suis arrivé et j'ai levé les yeux vers l'hologramme immense d'un homme noir, les traits déformés, probablement en extase devant la musique qu'il tirait, avec sa main gauche, d'une guitare blanche. »)

¹¹ Maurice G. Dantec, *op. cit.*, p. 144.

¹² *Ibid.*, p. 14.

correspondre à ce « saxophone kamikaze » et au free, tendance particulièrement complexe et hermétique du jazz, qu'il pratique. L'intrigue du roman se construit d'ailleurs en écho avec des éléments de la vie d'Albert Ayler, le titre d'un de ses morceaux les plus connus « Ghost » peut avoir inspiré l'écriture du roman ainsi que la mort tragique et mystérieuse du musicien à 34 ans dans le port de New York. Enfin, le rôle de la musique est aussi symbolique et notamment apparaît dans la séquence mystique et spirituelle qui précède la fin du roman.

Et cette musique en fond sonore, étonnamment claire, et pourtant si sombre, source céleste tout autant qu'éruption tellurique, cette concaténation de thèmes inspirés aussi bien du folklore occidental que des negro spirituals, le tout passé dans une sorte de machine à fabriquer des cut-up sonores. D'où venait-elle ? Elle se surimposait de façon continue à la voix du cosmonaute comme aux interférences qui l'interrompaient.

La plus haute énergie. On approchait du point final, du point de non-retour, du point d'ignition totale. C'était bien l'heure du saxophone d'Albert Ayler¹³.

La musique est l'expression sensible de ce moment mystique. Le jazz, musique populaire à l'origine même si elle ne l'est plus aujourd'hui, est donc partie intégrante de cette culture pop que réactive le roman, notamment parce qu'elle est associée à l'univers du film noir, des bars et de la vie nocturne. Les références cinématographiques et musicales sont donc liées.

Or le film noir dans nos deux romans constitue le soubassement fondamental, la source dans laquelle les deux auteurs puisent sans cesse et constitue cette référence diffuse qui imprègne le texte sans pour autant être citée explicitement. Différents motifs, du plus anecdotique, la fumée de cigarette qui embrume les deux romans, au plus structurant, le motif du couple marginal en fuite chez Dantec, s'inspirent de cette tradition. Un personnage en imperméable sous la pluie par exemple chez Morgan rappelle inévitablement ce type de films : « *His thin frame was cloaked in a long gray raincoat, and he wore a brimmed hat, something I hadn't seen any of so far in Bay City*¹⁴. » Plus encore, le film noir ne se fonde pas réellement sur des thèmes ou des situations précises mais sur une atmosphère qu'il suscite et que nos deux auteurs restituent parfaitement. « Le "film noir" est, en effet, une atmosphère, un instant du temps propice au crime plus qu'une banale histoire de meurtre, un univers où peuvent se croiser détectives privés déçus, policiers, assassins en puissance, le monde du cauchemar éveillé »¹⁵, écrit Patrick Brion. Cet espace sombre et déstabilisant propice aux pires histoires est précisément le terreau sur lequel se construisent les deux romans et duquel va émerger une véritable violence. Le cauchemar est d'ailleurs un motif exploité par Dantec à travers les moments de transe des deux personnages et par Morgan avec les scènes de torture potentiellement infinies grâce au changement de corps. La science-fiction donne ici corps aux angoisses du film noir en les poussant plus loin dans leur concrétude.

L'élément peut-être le plus caractéristique du film noir sur lequel se tissent les deux romans est le principe de la voix *off*, rendu en littérature par la narration à la première personne. La voix du narrateur canalise essentiellement cette atmosphère dont parle Patrick Brion. Noël Simsolo écrit ceci à propos des films noirs :

D'où la fréquente nature d'antihéros de leurs protagonistes qui content leur calvaire en voix *off*, [...]. Lié aux flash-back, ce principe de récit commenté devint une clause des styles du *film noir*, des styles qui mettaient en abîme un lieu généralement urbain et favorisaient le pessimisme absolu de regards critiques et désespérés¹⁶.

¹³ *Ibid.*, p. 183.

¹⁴ Richard Morgan, *op. cit.*, p. 304. (Trad. : « Sa fine silhouette était revêtue d'un long imperméable gris, et il portait un chapeau, je n'avais encore jamais rien vu de tel à Bay City. »)

¹⁵ Patrick Brion, *L'Héritage du film noir*, Éditions de la Martinière, Paris, 2008, p. 11.

¹⁶ Noël Simsolo, *Le Film noir. Vrais et faux cauchemars*, Éditions Cahiers du Cinéma, Paris 2005, p. 13.

On reconnaît là exactement le fonctionnement qu'empruntent Dantec et Morgan. Il est à noter que la première version de *Blade Runner* comportait une voix *off*, qui, si elle ne correspondait pas à l'intention du réalisateur, intégrait en tout cas encore plus le film dans cette tradition cinématographique. Un film plus récent, *Sin City* de Robert Rodriguez, use abondamment de cette même voix *off* précisément là encore pour s'inscrire dans une lignée et un genre tout à fait identifiables et pour construire une atmosphère spécifique. Le cinéma est donc un univers-source fondamental pour les deux romans qu'ils s'y réfèrent spécifiquement ou qu'ils soient imprégnés de ses codes de fonctionnement.

Ce n'est pas un hasard si les personnages de Dantec, et en particulier son narrateur, décrivent le monde en termes cinématographiques. Le narrateur se souvient par exemple d'un événement ainsi : « Mais juste avant il s'était passé quelque chose, et la bande-vidéo cérébrale s'est rembobinée en fast rewind puis a repassé la séquence, oui, là maintenant, ça ralentissait et on zoomait sur un carré de l'écran mental, la main, la main de Messaoud qui ouvrait l'étui de son revolver¹⁷. » De même chez Morgan, on peut lire : « *Beside me, Ortega's Smith & Wesson boomed and blew the new arrival back through the door like a reversed film sequence of his entrance*¹⁸. » On retrouve par ailleurs dans le roman des éléments du film de genre, des armes qui n'ont rien de futuristes comme les Smith & Wesson ou même l'évocation de sabres dans une armurerie (p. 140-141) qui peuvent rappeler les films de samuraï par exemple. Les deux romans sont en cela ancrés profondément dans la culture contemporaine qui est une culture de l'image. Nous citons plus haut l'exemple de la bagarre qui court sur plusieurs dizaines de pages. Elle est tout à fait révélatrice de l'application de schémas de cinéma de genre au roman : chorégraphiée minutieusement et décrite avec des termes techniques d'arts martiaux, elle n'a rien à envier aux films de Bruce Lee, personnage d'ailleurs cité en référence quelques pages plus tôt. Dans la tradition du film d'action, le narrateur termine même ce combat sur une phrase, ce que l'on appelle une « tagline » : « T'aurais pas dû marcher sur mes *blue suede shoes*, ducon¹⁹. » On pourrait presque comparer la démarche de Dantec avec celle du réalisateur Quentin Tarantino, qui mixe également des références cinématographiques qu'il maîtrise parfaitement dans ses œuvres pour les détourner, ou en révéler l'essence même dans un cinéma de cinéophile qui donne parfois l'impression d'être un grand hommage à des œuvres qui l'ont précédé. Ici le même principe est à l'œuvre, il s'agit d'être efficace et de jouer avec sa propre culture dans une liberté créatrice qui finit par neutraliser la notion même de code à force de s'approprier les conventions, de les combiner et de les reconfigurer.

Ainsi, les univers de référence, notamment le film noir ou le cyberpunk deviennent un soubassement constant de la fiction. C'est pourquoi, en particulier chez Dantec, la référence pop constitue un enjeu aussi essentiel, un jeu permanent. La co-présence de deux genres qui appartiennent à la culture pop permet d'augmenter le champ des possibles et de multiplier de manière exponentielle les références, chaque genre appelant un territoire de la culture pop différent. Morgan cite moins ses sources mais elles sont pourtant extrêmement présentes. Tous deux maîtrisent parfaitement l'une des caractéristiques mêmes qui définit la littérature de genre, l'inscription dans une tradition antérieure.

Cependant, au lieu de se limiter à une tradition purement littéraire, ils ancrent leur travail dans une culture hétéroclite que l'on peut qualifier de pop culture au sens large et cherchent leurs références tout autant dans le cinéma que dans la musique. Ce brassage d'allusions explicites ou implicites leur permet de jouer avec les codes, de reconfigurer de manière nouvelle ces données en les mélangeant. Leurs références apportent la profondeur de

¹⁷ Maurice G. Dantec, *op. cit.*, p. 99-100.

¹⁸ Richard Morgan, *op. cit.*, p. 283. (Trad. : « À côté de moi, le Smith & Wesson d'Ortega gronda et renvoya le nouvel arrivant par la porte comme dans une séquence filmée à l'envers de son arrivée. »)

¹⁹ Maurice G. Dantec, *op. cit.*, 2009, p. 149.

leur sens au texte, créent une atmosphère, mais aussi amènent des univers à se confronter. La science-fiction apporte des possibilités d'intrigue beaucoup plus larges au polar et au roman noir, qui eux-mêmes structurent l'action du roman de science-fiction en y intégrant un suspens significatif. Le cinéma renouvelle les codes littéraires et la musique apporte un univers de référence également inédit en suggérant un monde sensible qui enrichit le texte.

La littérature de genre en tant que partie prenante de la pop culture puise donc avec bonheur dans d'autres domaines, dans une démarche qui se libère précisément des seuls codes d'un genre, et qui gagne ainsi une autonomie et une liberté dans cette diversité. Même si les romans de Morgan et de Dantec sont extrêmement sombres et violents, ce jeu avec les codes de la pop culture apporte une dimension ludique essentielle aux textes et au-delà même des intrigues, le lecteur perçoit bien une forme de jubilation de l'écriture qui ne cherche pas à se limiter mais qui exploite toutes les ressources possibles de son imaginaire, transgressant ainsi la notion même de code.

Bibliographie

- Berthelot, Francis, 2005, *Bibliothèque de l'Entre-Mondes*, Gallimard, « Folio science-fiction ».
- Brion, Patrick, 2008, *L'Héritage du film noir*, Éditions de la Martinière, Paris.
- Dantec, Maurice, G., 2009, *Comme le fantôme d'un jazzman dans la station Mir en déroute*, Albin Michel, Paris.
- Dubois, Jacques, 2006, *Le Roman policier ou la Modernité*, Armand Colin, Paris.
- Évrard, Frank, 1996, *Lire le Roman policier*, Dunod, Paris.
- Langlet, Irene, 2006, *La Science-fiction. Lecture et poétique d'un genre littéraire*, Armand Colin, Paris.
- Morgan, Richard, 2002, *Altered Carbon*, Random House, New York.
- Simsolo, Noël, 2005, *Le Film Noir. Vrais et faux cauchemars*, Éditions Cahiers du Cinéma, Paris.
- Todorov, Tzvetan, 1971, « Typologie du roman policier », in *Poétique de la prose*, Seuil, Paris, p. 55-65.