

# Texte et contexte dans la création d'une image de la ville - Los Angeles dans la série Harry Bosch

Xavier Arnauld de Sartre

► **To cite this version:**

Xavier Arnauld de Sartre. Texte et contexte dans la création d'une image de la ville - Los Angeles dans la série Harry Bosch. Géographie et cultures, L'Harmattan, 2010, pp.91-107. halshs-00653330

**HAL Id: halshs-00653330**

**<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00653330>**

Submitted on 19 Dec 2011

**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.

## **Texte et contexte dans la création d'une image de la ville – Los Angeles dans la série Harry Bosch**

Xavier ARNAULD DE SARTRE

UMR Société environnement territoire

Université de Pau et des Pays de l'Adour / Centre national de la recherche scientifique

Domaine universitaire

64000 Pau

France

Tel: (33) 559407262

Fax: (33) 559407255

Courriel: [xavier.arnauld@univ-pau.fr](mailto:xavier.arnauld@univ-pau.fr)

The relationship between text and context in the imaginative rendering of urban life. Los Angeles in the Harry Bosch crime serie

### **Résumé**

Le lien entre image et espace public est particulièrement évident dans le cas de la littérature, et plus particulièrement de la littérature policière, qui s'appuie sur un imaginaire urbain pour situer les romans dans des villes particulières et contribue en retour à façonner l'image d'une ville. Si l'image d'une ville construite ne peut être appréhendée sans tenir compte des règles et codes du genre policier, la saisie du lien entre image et espace public passe aussi par celle du triptyque auteur, ville et autorités représentant dans la ville. Nous montrons dans cet article, au travers de l'étude d'une série de romans policiers de Michael Connelly se déroulant à Los Angeles et ayant comme héros l'inspecteur Harry Bosch, d'une part que les libertés que l'auteur prend par rapport aux règles du roman policier lui permettent de créer du sens, en particulier une figure originale du policier angeleien, mais que ce sens ne saurait être appréhendé sans une prise en compte des relations entre l'auteur et la police de Los Angeles – en particulier parce que les romans sont publiés sur une longue période, ce qui implique une réflexion de l'auteur sur l'effet que ses romans produisent sur l'image de Los Angeles.

Mots clefs : polar, Los Angeles, image, imaginaire, espace public

### **Abstract**

The relationship between image and the public space is particularly obvious in literary works, and especially so in detective novels, which rely on an imaginative rendering of urban life to place the action in particular cities, whose image in turn is partly shaped by these novels. While the image of the city constructed in the novel cannot be grasped without taking into account the rules and codes of the crime genre, the ability to sense the link between image and the public space also depends on a three-way relationship between the author, the city and the authorities representing the city. In this article, through a study of a crime series by Michael Connelly set in Los Angeles and featuring Inspector Harry Bosch as a hero, we show that the liberties the author takes with the rules of the crime novel allow him to create meaning, and the highly original character of this Los Angeles policeman in particular, but that the meaning cannot be grasped unless we bear in mind the relationships between the author and the Los Angeles Police Department, particularly as the series has been published over a long period and therefore implies reflection on the part of the author on the effect produced by his novels on the image of Los Angeles.

Key words: detective novel, Los Angeles, image, imagination, public sphere

## Introduction

Il n'est plus besoin de justifier l'étude du roman policier, et plus largement de la littérature, en géographie. L'intérêt du genre romanesque pour les géographes est reconnu non seulement en ce qu'il constitue une source pour les géographes (Chevalier, 2001), mais aussi parce que le roman construit sa propre géographie (Brosseau, 1996). De ce fait, l'espace construit dans le roman sert non seulement à la mise en scène des personnages, mais il construit en outre une certaine image d'un espace et des relations homme / milieu qui s'y déploient. C'est particulièrement le cas du roman policier qui, plus qu'un autre, est attaché non seulement à un dévoilement de la ville, mais plus largement à l'urbanité contemporaine – et qui constitue de ce fait un formidable outil d'étude des modalités de l'urbanité (Blanc, 1992 ; Farish, 2005 ; Rozemberg, 2007).

Marc Brosseau a cependant clairement mis en garde contre une utilisation abusive du roman pour saisir, sans garde-fou, un espace ou une relation à l'espace. La médiation du langage, l'action de l'écrivain, sont là pour nous rappeler que l'image est construite au travers d'un travail sur la forme. Ainsi « les particularités de l'espace romanesque [ne peuvent-elles se comprendre que] en relation avec les différentes instances narratives et la forme à l'intérieur de laquelle il se déploie » (Brosseau, 1996, p. 93). L'image d'un espace est construite dans le cadre d'un roman par l'intermédiaire de la subjectivité d'un auteur et des outils langagiers qu'il a à sa disposition et qu'il décide d'utiliser. L'image construite dans le roman repose tout autant sur la réalité qui est décrite que sur les normes qui prévalent à la description. Or cette image de l'espace construite dans un roman finit par imprégner celle de la ville – l'image d'un espace devenant ainsi tributaire des codes qui ont servi à la décrire. Ainsi Sophie Savary (2007) montre-t-elle que le roman est à la fois le révélateur d'un « imaginaire urbain » et un outil de construction de cet imaginaire. La médiation entre l'image et la ville passe un certain nombre de codes propres au genre qui assure la fabrication de l'image.

Au niveau de cette médiation, il nous paraît important d'insister sur les rapports qui peuvent se tisser, de manière circulaire, entre l'auteur, les images de la ville sur lesquelles il s'appuie, et celles qu'il crée. En effet, un roman s'écrit en grande partie en palimpseste par rapport à d'autres romans, et s'inscrit dans un imaginaire déjà fortement structuré – imaginaire auquel il va participer. Il y a dès lors une relation circulaire entre les images de la ville qui sont construites dans le roman, puisque le roman emprunte à certaines images pour créer les siennes, et celles qui sont créées, puisqu'elles vont en retour enrichir l'imaginaire urbain. En outre, le roman, surtout s'il est en prise directe avec l'espace public, ne peut rester indifférent de l'usage qui peut être fait de l'image qu'il construit : sa participation à la construction d'un imaginaire de la ville est consciente, voire orientée. Se produit alors dans le cadre du roman un processus circulaire de mise en relation, par le truchement de l'auteur et des normes auxquelles il doit se conformer, de l'image (construite et à construire) et de l'espace public sur lequel s'appuient ces images et dans lequel elles interviennent. C'est à décrire cette circularité, et à s'interroger sur les effets qu'elle produit, que s'attache cet article.

Pour cela, nous analyserons une série de romans policiers qui, se développant pendant plus de vingt ans dans une ville à l'imaginaire déjà saturé (Los Angeles), construit non seulement une figure de l'urbanité contemporaine, mais qui, justement parce qu'elle se déploie dans un espace fortement informé par les évolutions de la société, fait dialoguer cette image avec la sphère publique. Il s'agit de la série des enquêtes écrites par Michael Connelly et qui mettent principalement en scène l'inspecteur Harry Bosch, du Département de police de Los Angeles – le fameux LAPD. Cette série de romans n'est pas achevée (cf. tableau 1 pour une chronologie). Elle construit, en s'appuyant sur un imaginaire qui fait de Los Angeles de la ville du crime par excellence, une image de l'enquêteur qui rebondit sur celle de la ville et de la police que ce dernier représente. En effet, l'inspecteur de police appartient à une institution qui fait partie intégrante de l'image de la ville, surtout quand cette ville est marquée par la violence. Il renvoie à une certaine image de la citoyenneté et de la sphère publique. Dans la mesure où la série de romans qui nous intéresse se déroule pendant une vingtaine d'années, les rapports possibles, suggérés, voire mis en abîme entre l'auteur, son inspecteur de police et l'espace public se déploient selon une modalité particulière qui fait directement participer le roman à la vie publique.

C'est à travers ces rapports que, in fine, se déploie la circularité évoquée ci-dessus : le roman se construit sur des images de la ville, elles-mêmes fondées sur une certaine réalité ; en surimposant sa propre image de la ville à celles déjà existantes, il contribue non seulement à changer l'image de Los Angeles, mais aussi le regard que l'on peut porter sur certaines de ses institutions.

Pour analyser ce processus, nous allons d'abord chercher à appréhender les modalités particulières de saisie de l'urbanité qui sont utilisées par Michael Connelly dans ses romans, afin de voir quelle figure des rapports de l'inspecteur à la ville et à la violence qui la traverse se déploie dans son œuvre. Ensuite, nous chercherons à montrer comment cette image de l'inspecteur ricoche sur l'espace public au travers d'une analyse de trois des chronotopes des aventures de Harry Bosch. Enfin, nous regarderons comment M. Connelly met en abîme ses propres rapports avec le LAPD pour montrer que l'auteur est pleinement conscient du rôle qu'il joue dans l'espace public – et suggère ainsi que cet espace informe à son tour l'œuvre.

### **Harry Bosch dans l'univers du genre policier**

Lorsque dans le roman intitulé *Wonderland Avenue*, Harry Bosch se rend sur la scène d'un crime vieux de vingt ans, il a ces mots : « résoudre un crime, c'est raconter un peu de l'histoire de Los Angeles »<sup>1</sup>. Et la ville que révèle la scène de crime de *Wonderland Avenue* est particulièrement sordide : la victime est un enfant régulièrement et violemment battu par sa sœur qui passait sur lui sa rage consécutive au fait qu'elle était quotidiennement violée par son père, acteur raté, après qu'elle ait été abandonnée, avec son frère et son père, par une mère partie épouser un magna de l'immobilier. Mais ce n'est pas sous les coups de sa sœur que la victime a péri, mais sous ceux de son meilleur ami auprès de qui il était venu chercher de l'aide après une fugue et qui l'a tué pour lui voler son skateboard. L'image de Los Angeles transmise dans ce roman, et qui n'est pas, loin s'en faut, la pire de celles qui se dégagent de l'univers de M. Connelly, est celle d'une ville du crime à la fois horrible, socialement marqué et endémique. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si le titre en anglais de ce livre est *City of bones*, littéralement « Cité des os ».

Il faut dire que cette ville, pourtant appelée la Cité des Anges, est particulièrement codée du point de vue du roman policier, code auquel M. Connelly ne saurait se soustraire. Le fait que Los Angeles soit souvent présentée comme la ville du crime par excellence vient de ce qu'elle est particulièrement violente, mais surtout qu'il s'y est construit un imaginaire romanesque et cinématographique qui l'associe au crime sordide. Le roman de James Ellroy, *Le Dahlia noir*, pose l'un des premiers jalons de la plupart des jalons qui vont irriguer les romans policiers angéliens : il raconte l'enquête liée à la résolution du crime horrible d'une prostituée, Elizabeth Ann Short. Ce crime a réellement eu lieu (en 1946) et n'a jamais été élucidé. Dans le roman de James Ellroy, lui-même fils d'une prostituée assassinée dont le crime n'a non plus jamais été élucidé, le crime est résolu mais les résultats de l'enquête sont classés sans suite par les autorités qui ne veulent pas compromettre l'auteur du crime, un entrepreneur immobilier angélien. À travers ce crime, c'est toute l'expansion de la ville sous l'action des entrepreneurs cupides, compromis avec les autorités publiques, qui est dénoncée.

Fait révélateur de la place des images à Los Angeles, le fait divers qui inspire le roman est lui-même marqué par un film, *le Dahlia bleu* (1946, réalisé par George Marshall sur un scénario de Chandler, auteur de romans noirs), à l'héroïne duquel E. A. Short s'était identifiée en se faisant appeler le Dahlia noir. Ainsi l'image de la ville mise en scène dans un film dont la trame est écrite par un auteur de polars se retrouve-t-elle dans un fait divers (au travers du surnom de la victime et de son traitement par la presse de l'époque) qui sert de point de départ à un roman policier, lequel en inspire en retour d'autres (M. Connelly, par exemple, revendique sa dette à l'égard de James Ellroy) et même, la boucle est bouclée, un nouveau film, *le Dahlia noir* (sorti sur les écrans en 2006 et réalisé par Brian de Palma). Los Angeles, plus que toute autre ville, est saturée d'images, où à un tel point que la ville ne peut être appréhendée sans un recours à celles-ci, qui la représentent et la structurent (voir en particulier Watson et Gibson, 1995 et Dear, Schockman et Hise, 1996).

---

<sup>1</sup> Les citations tirées des ouvrages de Michael Connelly dans le corps du texte viennent des traductions françaises, parues aux éditions du Seuil. Le titre original et la date de parution figurent dans le tableau 1.

Michael Connelly, qui a fait le choix de venir habiter Los Angeles lorsqu'il est devenu auteur, s'inscrit parfaitement dans ces jeux d'images. En bon romancier, il s'appuie sur ces images dans ses propres romans : les liens troubles entre la police, sa propre image et les autorités de la ville sont omniprésents, l'expansion immobilière est dénoncée, etc. En outre, il situe la plupart des enquêtes de Harry Bosch dans West Hollywood, c'est-à-dire du côté sombre des paillettes angéliennes, dans un quartier sordide de prostituées où le Dalhia noir a été si sauvagement assassiné. West Hollywood, c'est aussi le Los Angeles de Bukowski le mauvais garçon, celui du sexe et de l'alcool (Brousseau, 2006). Les enquêtes de Harry Bosch l'amènent à contempler la misère des motels, des chambres louées à la semaine, des bas-fonds d'une ville qu'il déteste et adore tout à la fois, et qu'il connaît si bien.

En outre, il ne saurait être question d'aborder les romans de Michael Connelly indépendamment des règles qui régissent le roman policier en général et le roman angélien en particulier. Tzvetan Todorov nous apprend deux choses par rapport aux règles du genre policier. La première, c'est que c'est un genre qui, comme toute littérature populaire, est particulièrement normé. T. Todorov introduit son court essai de la sorte : « Le chef-d'œuvre de la littérature de masses est le livre qui s'inscrit le mieux dans son genre. Le roman policier a ses normes ; faire mieux qu'elles ne le demandent, c'est en même temps faire moins bien. Le roman policier par excellence n'est pas celui qui transgresse les règles du genre, mais celui qui s'y conforme » (Todorov, 1972, p. 10). Plus précisément, les romans de Harry Bosch renvoient au genre du « Dur à cuire » (*Hard boiled* en anglais), genre dont le nom a été traduit en français sous la forme du roman policier noir. Dans celui-ci, l'inspecteur doit affronter un milieu particulièrement hostile (loin de l'ambiance feutrée des romans d'Agatha Christie) et s'accrocher pour parvenir à résoudre ses enquêtes.

Pourtant, le respect des normes est à la fois la clef de la réussite d'un roman policier et un carcan qui peut apparaître insupportable. S'interrogeant sur la coexistence de plusieurs types de romans policiers, T. Todorov reconnaît que ces normes ne sont pas aussi figées : « à partir d'un certain moment, le roman policier ressent comme un poids injustifié les contraintes qui constituent son genre et s'en débarrasse pour former un nouveau code. La règle du genre est perçue comme une contrainte à partir du moment où elle ne se justifie plus par la structure de l'ensemble » (Todorov, 1972, p. 18). Ainsi peut-on considérer que dans l'appréhension du genre policier, et plus particulièrement du roman noir, il est nécessaire à la fois de comprendre ce qui constitue une conformation aux règles du genre et ce qui échappe à ces règles. Il y a dans cette disjonction des effets de sens qui nous paraissent particulièrement évidents – et chargés de sens – dans l'œuvre de M. Connelly, et ce à deux niveaux au moins : au niveau de la mise en scène du rapport de l'inspecteur à sa ville, et au niveau de la mise en correspondance des différents chronotopes qui se dégagent de la série.

### **Les écarts par rapport aux règles du genre dans l'œuvre de Michael Connelly**

Les règles qui régissent la description de la ville dans le roman policier noir ont été mises en évidence dans un ouvrage de synthèse proposé par Jean-Noël Blanc (1991). Celui-ci, conformément aux principes que nous avons posés plus haut, commence par préciser que la ville n'est pas un simple cadre de l'action mais une « véritable ville de papier », qui répond aux états d'âme du héros (voir aussi Ravenel, 2007). Or dans le roman policier ces états d'âmes sont particulièrement sombres : « la ville du polar devient ainsi une ville elle-même dramatique. Lugubre, sordide, déserte, désolée, elle est la ville du malheur et de la solitude » (Blanc, 1991, p. 35). Partant de cette tonalité générale, et de cette symbiose entre l'inspecteur et sa ville, J.-N. Blanc décrit les différentes règles qui régissent cet univers urbain de papier. Les romans de Michael Connelly nous semblent cependant déroger suffisamment à ces règles pour que nous puissions nous interroger sur le sens que l'auteur produit par ce décalage.

Les rapports entre Harry Bosch et sa ville ne dérogent pas à cette règle de lien consubstantiel entre les humeurs de l'inspecteur et celles de sa ville – puisque dans la série de M. Connelly « Harry Bosch et Los Angeles ne font qu'un » (Robin, 2009, p. 183). Mais cette symbiose ne reprend que partiellement les règles mises en évidence par J.-N. Blanc. Ainsi, dans sa longue évocation de Harry Bosch, Régine Robin met-elle l'accent sur les mouvements de l'inspecteur qui correspondent à ceux de sa ville de la même manière qu'un corps bouge en respirant : « De Mulholland Drive à Downtown, de South Central à Hollywood, de Santa Monica à Echo Park, Bosch va partout, traverse la ville de part en part, à l'unisson de la mégapole, toujours en mouvement » (p. 199). Certes, le mouvement et

son lien à la vie et à la flânerie est ce qui intéresse R. Robin dans l'essai sur les mégapoles dont est tirée cette citation. Mais ce n'est pas un hasard si c'est Harry Bosch qu'elle a choisi pour illustrer la mise en vie d'une ville au travers de la littérature.

Cela est en totale discordance avec les affirmations de J.-N. Blanc sur le fait que la ville du polar renvoie plus souvent au corps mort, voire en putréfaction, qu'à un organisme vivant. Certes, Harry Bosch va avoir à se confronter à la ville déliquescence, à la ville en feu, à la cité des os. Mais ce n'est pas la seule image de la ville qui se dégage de l'œuvre. Ainsi un des moyens qu'a Harry Bosch pour sentir la vie de sa ville est-il de la regarder de haut, depuis sa maison de Woodrow Wilson Drive – une des routes qui serpente le long d'une colline de Los Angeles avant de rejoindre Mulholland Drive. Il y a là une autre disjonction fondamentale par rapport à la polarville caractérisée par J.-N. Blanc. En effet, celle-ci n'est lui jamais saisie dans sa globalité dans les romans policiers : seules des visions partielles de la ville qui sont offertes au lecteur – et le plus souvent celles des bas-fonds. Or non seulement Harry Bosch a le privilège, permis par la vente de ses droits cinématographiques sur une enquête à l'industrie hollywoodienne, de pouvoir dominer une partie de la ville et la voir de haut, mais il compare le flux des automobiles sur les *freeways* qu'il voit des hauteurs au sang coulant dans les veines d'un corps. Harry Bosch domine sa ville en même temps que cette domination lui en montre la vie.

Certes, Harry Bosch va lui aussi dans les bas-fonds, les motels miteux, les pensions squattées, les parkings souterrains ; c'est là qu'il rencontre le crime. Mais même dans ces moments, il domine la situation. C'est là une des caractéristiques fondamentales de cet inspecteur : sa domination du noir, sa capacité à voir, même dans le plus profond de l'obscurité, un rayon de lumière, la lumière morte. Car Harry Bosch a appris à contrôler la peur du noir grâce à son expérience au Viêt-Nam. Pendant son engagement, il faisait en effet partie d'une unité, uniquement composée de volontaires, qui était appelée pour descendre dans les tunnels du Viêt-Cong et les mettre définitivement hors d'usage. Il y a acquis la formidable capacité à maîtriser le noir, et par là même la face cachée d'une ville, ses égouts, ses tunnels, ses rivières souterraines, ses grottes, ce dont il se servira dans quatre de ses enquêtes – celles relatées dans *Les égouts de Los Angeles*, le premier roman de la série, *Lumière morte*, *Echo Park* et *Los Angeles Rivers*.

Plusieurs autres disjonctions par rapport à la polarville pourraient être relatées ici : la comparaison entre Harry Bosch et les coyotes, qui ne renvoie pas seulement à un animal dans un milieu hostile mais qui souligne sa maîtrise de la nature urbaine et sa capacité de rêverie (*Le dernier coyote*) ; ses sorties de Los Angeles (vers Las Vegas, le Mexique ou la Floride), qui dérogent à la règle de l'unité de ville qui prévaut dans le roman policier – comme pour mieux signaler la maîtrise de l'espace de Harry Bosch (voir, pour le même type d'argumentaire dans le cas d'Arsène Lupin : Bussi, 2007) ; etc. Au final, l'impression qui se dégage de ces libertés prises par rapport à la manière qu'a le genre policier de mettre en scène la ville est que l'inspecteur a une capacité de se détacher des pesanteurs du milieu. Il est à la fois pleinement dans sa ville et capable non seulement prendre du recul par rapport à elle, de se débrouiller dans des milieux hostiles, mais aussi de rêver sa ville. Los Angeles n'apparaît alors pas comme une ville noire dans laquelle on ne peut au mieux que survivre, qui anéantirait toute humanité, mais comme une ville sur laquelle on peut agir, contre l'horreur de laquelle on peut se rebeller. C'est ce que confirme la superposition, dans la série, de différents chronotopes – qui dégagent une image de l'espace public angélien nettement moins noire que celle à laquelle le polar nous a habitué.

### **Les chronotopes de la série Harry Bosch**

L'étude des chronotopes et de leur superposition dans un roman est une méthode utilisée par Marc Brosseau et Pierre-Mathieu Le Bel pour « montrer qu'une écriture visant à mettre en lumière la superposition, voire le dialogue, des chronotopes au sein d'un même polar, ouvre une perspective nouvelle pour y interpréter la représentation de la ville » (2007, p. 101). Un chronotope est ce qui chez Bakhtine permet de « saisir la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels. (...) Ce qui compte pour [Bakhtine], c'est que [le chronotope] exprime l'indissolubilité de l'espace et du temps (celui-ci comme quatrième dimension de l'espace) » (Bakhtine, 1978, p. 237, cité par Brosseau, 1995, p. 98).

Trois chronotopes au moins traversent la série Harry Bosch. La coprésence de ces différents chronotopes, et les relations qu'ils entretiennent entre eux, crée là encore un sens qui renforce l'image

des rapports homme / milieu construite dans la mise en scène de l'urbanité de Harry Bosch. Le tableau 1 met en parallèle la biographie de Harry Bosch, les romans publiés par Michael Connelly qui traitent de Harry Bosch et les événements historiques auxquels les romans font écho. On peut y voir se déployer une partie des trois chronotopes, et surtout les liens entre les deux derniers.

Le premier chronotope est, fort classiquement, celui de l'enquête. Il nous rassure sur le fait que nous sommes dans un roman policier ; c'est lui qui donne son rythme au roman, lui qui lui sert à la fois de prétexte et de cadre. Tous les chronotopes des enquêtes de Harry Bosch sont structurés de la même façon : chaque roman commence par l'appel de l'inspecteur sur les lieux du crime et se termine par la résolution du crime, en passant par toutes les étapes de l'enquête. Mais ce qui est important de souligner, c'est que la résolution du crime se fait toujours en deux temps : une résolution du crime en façade, où un criminel est identifié, et une résolution du crime en profondeur, où le système qui a mené ou rendu possible le crime est mis à jour. Harry Bosch ne se contente pas de résoudre une enquête en envoyant en prison un criminel ; il défait les structures qui ont permis le crime. Or cette dernière étape pose systématiquement problème à l'ordre établi, dans la mesure où la résolution de l'enquête met cet ordre en péril.

Cet ordre, nous y reviendrons, est souvent celui que la police instaure ou protège : ce sont les combines de la police destinées à protéger ses dérivés (*La glace noire*), ses intérêts (*Les égouts de Los Angeles*), son honneur (c'est le plus souvent de cela qu'il s'agit) ou celui d'une élite économique ou politique qu'il s'agit de cacher (*Le dernier coyote*). C'est d'ailleurs quand la résolution d'un crime passe par le meurtre, de sang froid et par la police elle-même, du criminel, que Harry Bosch décide de partir, temporairement, à la retraite (*Wonderland Avenue*). Ce chronotope fait ainsi surgir un inspecteur particulièrement pur et probe, dans un monde dont les apparences et les structures sont, elles, particulièrement noires, corrompues.

Le second chronotope est celui du contexte changeant qui informe le temps de l'enquête. Il se dégage non seulement de romans particuliers, mais de la série – de par les événements dont rend compte Harry Bosch : le tremblement de terre de 1994 endommage la maison de Harry Bosch ; celui-ci doit composer avec les incendies qui dévastent sa colline ; il doit aussi, comme tout policier, soigner particulièrement ses enquêtes, et en particulier le recueil des témoignages, pour ne pas courir le risque d'un acquittement, injurieux pour la police, comme celui de O.J. Simpson<sup>2</sup>. Les événements historiques peuvent structurer plus profondément encore les romans de M. Connelly : les émeutes consécutives à l'acquittement des policiers qui avaient, dans le champ d'une caméra tenue par un vidéaste amateur, passé à tabac un Noir, Rodney King sont convoquées dans la série. Elles participent de la solution du meurtre d'un avocat noir par un policier qui sert de prétexte à l'enquête du roman *L'envol des Anges*. En outre, Harry Bosch se bat contre deux évolutions majeures du métier de policier, qui irriguent toute sa pratique d'inspecteur : il ne fait pas confiance, pour résoudre ses enquêtes, à la technologie, notamment l'informatique et l'internet, qu'il maîtrise peu ou mal. Il en va de même pour l'analyse de l'ADN : ainsi refuse-t-il, dans *Deuil interdit*, de se fier aux fausses évidences de l'ADN pour faire condamner un meurtrier, et aura finalement raison. De même, Harry Bosch lutte, depuis 2001, contre les dérives sécuritaires (*Lumière morte*) ou paranoïaques (*À genoux*) qui caractérisent la police après le 11 septembre 2001. À chaque fois, Harry Bosch lutte contre les évolutions qu'il juge dangereuses de la société dans laquelle il vit.

Or cette lutte permet de mieux faire ressortir la continuité de la figure de Harry Bosch, construite au fur et à mesure de la série. C'est le troisième chronotope, celui de la biographie. Elle est fondée sur quelques principes simples. Ceux-ci sont évoqués dans tous les romans, mais l'un d'eux en particulier porte sur une analyse des motivations de Harry Bosch : c'est *L'oiseau des ténèbres*, où Harry Bosch est victime d'une machination destinée à le faire condamner pour meurtre. Dans ce roman, un inspecteur du FBI à la retraite, Terry Mac Calleb (par ailleurs héros d'autres romans de Michael

---

<sup>2</sup> Rappelons brièvement l'affaire. Le 2 juin 1994. Nicole Brown et son ami Ronald Goldman sont retrouvés morts, poignardés, dans leur maison de Los Angeles. Très vite, les soupçons se portent sur l'ancien mari de Nicole Brown, la star du football américain Orenthal James Simpson, accusé d'avoir commis le double meurtre par jalousie. Au terme d'un procès fleuve de 133 jours, « le procès du siècle » selon les médias américain, il est acquitté – ses avocats ayant dénoncé une machination policière.

Connelly, dont *Créance de sang*), fait un profil psychologique de Harry Bosch fondé sur quelques principes très simples : Harry est obstiné, et se sent surtout investi d'une mission, celle de trouver les criminels et d'en débarrasser la société. Cette mission a deux dimensions : résoudre toutes les enquêtes, quelque soit la victime (pour Harry Bosch, fils d'une prostituée assassinée, « toutes les victimes comptent, ou aucune ne compte ») ; et nettoyer la société du mal. Il est en outre parfaitement intègre.

La biographie de Harry Bosch que l'on peut reconstruire à la lecture de l'ensemble de la série est à la fois parfaitement cohérente et adaptée aux changements du contexte – même si, comme nous l'avons dit, ces éléments font réagir Harry Bosch. Même le tremblement de terre, et l'administration municipale qui cherche à lui interdire de retourner dans sa maison dont la structure a été mise à mal par les mouvements tectoniques, n'auront pas raison de la volonté de Harry Bosch de voir vivre sa ville (dans *Le dernier coyote*, il réhabilite sa maison contre l'avis de l'inspecteur des services municipaux qui voulait la faire détruire). C'est finalement la découverte qu'il a une fille, née de son mariage avec Eleonor D. Wish, qui aura l'influence la plus profonde sur Harry puisqu'il s'humanise à son contact.

Au total, ces trois chronotopes vont tous dans le même sens. En dépit d'une ville violente, et peinte comme telle dans la littérature policière, en dépit du fait qu'il appartient à une police corrompue et exerçant parfois la justice de manière expéditive, en dépit des évolutions du métier de policier et de celles la société américaine : Harry Bosch reste fidèle à sa ligne de conduite, qui est l'élément stable de sa biographie. Il montre qu'il est possible d'être un inspecteur intègre au sein d'un LAPD et d'une ville tous deux problématiques. Michael Connelly construit donc cette image d'une probité possible, qui finalement a pour effet de réhabiliter à la fois la ville de Los Angeles et sa police. Or c'est à ce niveau que la circularité des images intervient : non seulement M. Connelly inscrit Harry Bosch dans un imaginaire du LAPD pour le modifier, mais il est lui-même, en tant qu'auteur, dans un rapport avec l'institution policière qui influe sur l'image qu'il en donne. C'est ce que montrent de fréquentes mises en abyme de l'auteur et de son lien avec certains inspecteur du LAPD, voire avec l'institution policière.

### **La figure de H. Bosch face à l'image dégradée du LAPD**

Le LAPD, nous l'avons déjà évoqué, n'est pas épargné dans la série Harry Bosch : chef de la police plus soucieux de l'image de son institution que de la vérité, technocratie et dictature du chiffre au détriment de la résolution d'enquêtes complexes, liens entre la police et les médias, liens conflictuels avec le FBI, mais aussi police se faisant volontiers justice elle-même, police corrompue, raciste, entretenant des liens troubles avec les élites économiques de la ville, etc. De fait, le LAPD souffre dans la société d'une image négative, sur lequel Michael Connelly prend appui dans sa série. Mais au travers de la figure de Harry Bosch, M. Connelly montre que, s'il y a un esprit de corps problématique au LAPD, nombre de ses agents sont des policiers sérieux, voire même, au travers de Harry Bosch, se sentent investis d'une mission. L'effet produit est clairement celui d'une réhabilitation de l'image d'une police pour le moins problématique.

Dans la mesure où la série se déroule sur une longue période de temps, et que M. Connelly ne peut qu'être conscient du fait que l'image qu'il donne du LAPD rejaillit sur celle de ses policiers en exercice, on peut s'interroger sur les liens qui unissent l'auteur à ceux-ci. Cela est d'autant plus nécessaire que M. Connelly entretient des liens étroits avec la police : précisons à ce stade qu'il a été, jusqu'en 1994, chroniqueur judiciaire pour différents journaux dont le *LA Times*, et qu'il a dans ce cadre non seulement eu à rapporter toute une série de crimes, mais aussi à côtoyer de près des policiers. Un livre, paru en français sous le titre *Chronique du crime*, reprend quelques-uns des articles préférés écrits par M. Connelly journaliste. Ceux-ci font apparaître une grande proximité avec les policiers, qu'il a parfois suivis dans leurs enquêtes. Cette proximité avec la police, M. Connelly la fait aussi apparaître dans les hors-textes de la plupart de ses romans, lorsque parmi ceux qu'il remercie pour avoir permis la réalisation du livre figurent des inspecteurs du LAPD. Il faut dire que le réalisme du style des romans de M. Connelly implique qu'il connaisse en profondeur non seulement le fonctionnement de la police (ses promotions, ses mises au placard, ses relations intercollègues), le déroulé d'une enquête ou l'intérieur des locaux de la police (qu'il est souvent amené à décrire), mais



aussi le désarroi des policiers face à tel ou tel événement, telle ou telle évolution de leur métier. Et le seul moyen d'entrer dans ces détails, c'est pour M. Connelly de rester au contact de policiers.

Ces liens ne suffiraient cependant pas à rendre compte de ceux qu'il entretient avec le LAPD s'il n'y avait de fréquentes mises en abîme dans ses ouvrages. Celles-ci apparaissent de différentes façons. La première, et sans doute la plus forte, se fait au travers d'un personnage, Jack Mac Evoy : ce dernier est journaliste, à la chronique policière, comme M. Connelly le fut. Il apparaît pour la première fois dans un roman dont Harry Bosch est absent, *Le Poète* (1996), qui assura un succès international à M. Connelly. Ce journaliste au *Rocky Mountain News* de Denver se retrouve à mener une enquête sur la mort de son frère, ce qui l'amènera à suivre au plus près des policiers du FBI. Lorsqu'à la fin du livre il se retrouve, pour les besoins de l'enquête, à Los Angeles, il décide de s'y installer comme journaliste et d'y écrire le roman de l'enquête, que l'on peut supposer être *Le Poète* lui-même. Les parallèles avec M. Connelly dépassent la simple mise en abîme du roman, puisque lui-même a suivi un parcours similaire : il est venu de Floride s'installer à Los Angeles comme journaliste et écrivain. Jack Mac Evoy apparaîtra ensuite dans *L'oiseau des ténèbres* (où Mac Evoy affirme sa volonté d'écrire le roman de l'enquête qui sert de prétexte à *Créance de sang*) et *Verdict de plomb* ; si Harry Bosch ne prête jamais réellement attention à Jack Mac Evoy, ce dernier le connaît et écrit des articles sur lui.

Jack Mac Evoy incarne la difficulté pour un journaliste d'écrire sur la police, tiraillé entre la nécessité d'être le premier à dévoiler un scoop et les nécessités de l'enquête. Il doit en outre affronter l'hostilité des policiers à l'encontre de sa profession, et court le risque d'être instrumentalisé soit par une police en quête de gloire, soit par un criminel en quête de publicité (voire les deux, lorsque policier et criminel ne font qu'un, comme dans *Le Poète*). Il met en scène la difficulté des arbitrages que doit faire un journaliste, à la recherche d'un juste équilibre. Or ce juste équilibre est justement la manière qu'a M. Connelly de parler de lui-même en tant qu'auteur et journaliste, qui se définit comme profondément humain.

À partir du moment où M. Connelly a construit la possibilité d'une coopération entre la police et les journalistes, il va montrer dans plusieurs romans comment cette collaboration se met en place. Harry Bosch, en service ou quand il est à la retraite, ne s'interdit pas de demander des renseignements à des journalistes : recherche dans les archives, information sur telle ou telle personne, en échange de l'exclusivité de son témoignage dans l'article qui relatera l'enquête. Si les relations entre Harry Bosch et les journalistes sont empreintes de suspicion, c'est que chacun doit ménager l'autre pour garantir la pérennité de la source. On ne peut s'empêcher de voir là la mise en abîme des liens qui unissent Connelly, qui a besoin du contact avec la police pour assurer le réalisme de ses romans, aux policiers, qui peuvent voir en Harry Bosch une figure idéalisée de leur profession.

### **Conclusion**

Les rapports entre l'auteur, ses romans, les villes décrites et l'imaginaire urbain construit sont complexes, tant on observe des croisements constants entre chacune de ces entités. Si les romans policiers s'appuient sur une image de la ville qu'ils participent eux-mêmes, en retour, à construire, cette image est à la fois profondément marquée par les normes en vigueur dans le roman policier mais aussi par les relations que l'auteur entretient avec la ville, ou du moins ses autorités. Il est conscient du fait que son œuvre informe l'image d'une ville, et il peut jouer sur le lien entre ses romans, l'image et la ville. Certes, cette démonstration est particulièrement aisée dans le cadre de la série Harry Bosch. Cette dernière, écrite par un journaliste qui met fréquemment en abîme ses relations avec les policiers, se déroule sur une vingtaine d'années et impose à l'auteur une proximité avec le monde de la police, qui n'est possible que s'il lui rend des services – et le plus grand que l'on puisse rendre au LAPD, c'est de réhabiliter un tant soit peu son image.

À Los Angeles plus qu'ailleurs, il existe une porosité entre le monde des images et l'espace public urbain, à un tel point qu'il est difficile d'établir une distinction claire entre les deux. L'écrivain apparaît comme un passeur qui assure la circularité entre les images de la ville et l'espace public. Il le fait de manière circonstancielle, mais il le fait aussi en pensant à la cohérence de son travail et de l'image qu'il construit. Car l'écrivain a ses propres objectifs, qui visent à assurer une cohérence à son œuvre. M. Connelly construit une biographie, celle de Harry Bosch ; il met en relation différents personnages apparus dans des romans distincts, et surtout parvient à rendre compte dans une relative

continuité de l'ambiance d'une ville. Cette continuité est fondée sur la confrontation entre des principes simples mis au défi du changement de contexte pour voir comment l'un influence l'autre, et inversement.

S'il construit cette cohérence dans une ville saturée d'images à un tel point qu'elle en devient kaléidoscopique, incarnant plus qu'une autre la postmodernité, n'est-ce pas pour mieux souligner qu'au fond, même dans un tel contexte, en dépit des changements très forts qui ont touché la société américaine ces dernières années, la cohérence biographique et bibliographique restent possibles, de même que l'autonomie du sujet ?

**Tableau 1. La série Harry Bosch : œuvres, biographies et événements historiques**

## Bibliographie

BAKHTINE, Mikhaïl, 1978 (1993), « Forme du temps et du chronotope dans le roman ». In *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard (Tel.), p. 235-398.

BLANC, Jean-Noël, 1991, *Polarville. Images de la ville dans le roman policier*, Presses universitaires de Lyon, Lyon, 288 p.

BROSSEAU Marc, 1996, *Des romans géographes*, L'Harmattan, Paris, 246 p.

BROSSEAU Marc, 2006. « Los Angeles vue d'en bas : représentations de la ville dans l'œuvre de Charles Bukowski », *Revue des sciences humaines*, 284, p. 27-45.

BROSSEAU Marc, LE BEL Pierre-Mathieu, 2007, « Lecture chronotopique du polar : Montréal dans la Trace de l'escargot ». *Géographie et cultures*, 61, p. 99-114.

BUSSI, Michel, 2007, « "L'étrange voyage !" La dimension spatiale des aventures d'Arsène Lupin », *Géographie et cultures*, 61, p. 7-23.

CHEVALIER, Michel, 2001, *Géographie et littérature*, Acta geographica, Hors série n° 1500 bis, Genève, 260 p.

DEAR, Michael J, SCHOCKMAN, Eric H., HISE, Greg, Dir., 1996, *Rethinking Los Angeles*. Londres, Sage, 275 p.

FARISH, Matthew, 2005, « Cities in shade: urban geography and the uses of noir », *Environment and Planning D*, 23 (1), p. 95-118.

RAVENEL, Loïc, 2007, « Sherlock Holmes au fil du temps : éléments de climatologie "holmésienne" », *Géographie et cultures*, 61, p. 25-41.

ROBIN, Régine. 2009, *Mégapolis*, Paris, Éditions Stock, 399 p.

ROSEMBERG Muriel, Dir., 2007, Numéro spécial *Le roman policier. Lieux et itinéraires*. *Géographie et Cultures*, 61, 114 p.

SAVARY Sophie, 2007, « Comment des polars barcelonais modèlent l'imaginaire de la ville », *Géographie et cultures*, 61, p. 79-97.

TODOROV Tzvetan, 1972 (1999), « Typologie du roman policier », In *Poétique de la prose*, Paris, Seuil (Point Essais), p. 9-19.

WATSON, Sophie, GIBSON, Katherine, Dir., 1995, *Postmodern cities and spaces*. Cambridge (EUA) et Oxford (GB), Blackwell, 268 p.