

Études littéraires africaines

Cartographies génériques, spatiales et identitaires en Afrique du Sud : Margie Orford, Lauren Beukes, Henrietta Rose-Innes

Mélanie Joseph-Vilain



Numéro 38, 2014

L'Afrique du Sud et la littérature post-apartheid (1994-2014)
South Africa and Post-Apartheid Literature (1994-2014)

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1028675ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1028675ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (imprimé)

2270-0374 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Joseph-Vilain, M. (2014). Cartographies génériques, spatiales et identitaires en Afrique du Sud : Margie Orford, Lauren Beukes, Henrietta Rose-Innes. *Études littéraires africaines*, (38), 69–82. <https://doi.org/10.7202/1028675ar>

Résumé de l'article

This article examines how three South African novelists, Margie Orford, Lauren Beukes and Henrietta Rose-Innes, use crime fiction to write their country. After a brief survey of the rapid development of crime fiction in South Africa and of the critical response it received, the article proposes a reading of *Like Clockwork*, *Zoo City* and *Nineveh*, whereby their respective contribution to crime fiction displays three major features : first, Orford's novel chimes in with generic conventions ; second, Beukes's novel combines features borrowed from both crime fiction and science fiction ; and last, Rose-Innes's novel displaces the detective story narrative into a context where « murder » is invested with a symbolic meaning. By handling the investigation theme in a variety of ways, the three novelists adapt it to the South African context and besides show that the feminine body fits in more or less problematically within the space of the city and of the nation.

CARTOGRAPHIES GÉNÉRIQUES, SPATIALES ET IDENTITAIRES EN AFRIQUE DU SUD : MARGIE ORFORD, LAUREN BEUKES, HENRIETTA ROSE-INNES

ABSTRACT

This article examines how three South African novelists, Margie Orford, Lauren Beukes and Henrietta Rose-Innes, use crime fiction to write their country. After a brief survey of the rapid development of crime fiction in South Africa and of the critical response it received, the article proposes a reading of Like Clockwork, Zoo City and Nineveh, whereby their respective contribution to crime fiction displays three major features : first, Orford's novel chimes in with generic conventions ; second, Beukes's novel combines features borrowed from both crime fiction and science fiction ; and last, Rose-Innes's novel displaces the detective story narrative into a context where « murder » is invested with a symbolic meaning. By handling the investigation theme in a variety of ways, the three novelists adapt it to the South African context and besides show that the feminine body fits in more or less problematically within the space of the city and of the nation.

*

Learning to inhabit the continent of our invention may well be one of the most rewarding challenges facing South Africans – readers and writers alike – in this time of change, knowing that neither its history nor its moral boundaries are fixed and final, but remain constantly to be reinvented and, in the process, revalorized ¹.

C'est en ces termes qu'André Brink décrivait en 1996 la tâche qui attendait les Sud-Africains après plusieurs décennies d'apartheid. Presque vingt ans après, le domaine de la fiction a vu éclore des textes appartenant à des genres négligés, voire complètement absents de la scène littéraire sud-africaine sous l'apartheid. Nombre d'auteurs, tout en se tournant vers des formes moins directement réalistes et des problématiques moins ouvertement politiques, continuent à écrire sur leur pays pour tenter de dépeindre et comprendre son évolution. Ils contribuent ainsi à redéfinir les contours de l'identité et de la littérature sud-africaines. Ainsi, dans *Begging to Be*

¹ BRINK (André), « Reinventing a Continent », in : *Reinventing a Continent. Writing and Politics in South Africa*. Cambridge (MA) : Zoland Books, 1998, 274 p. ; p. 246.

*Black*², Antjie Krog s'interroge sur son identité de Sud-africaine blanche. Comme dans *A Change of Tongue*³, où elle abordait cette question à travers celle de la langue, A. Krog adopte une forme hybride, à mi-chemin entre l'essai et la fiction. Elle souligne elle-même, dans la note d'avertissement liminaire, cette tension entre les faits et l'invention :

*I am indebted to a range of people and texts, but the (mis)interpretation and (mis)use of them is my own doing in my attempt to understand what we say and have said about ourselves and others in the long conversations between black and white in this country. My engagement is not with individuals, but with texts produced within specific cultures. Because everything is filtered through my own memory, culture and subjective interpretation, I often use fictitious names and places*⁴.

Ainsi, c'est à travers le prisme assumé de sa propre subjectivité, et à travers une mise à distance géographique, celle d'un séjour à Berlin, que A. Krog se propose d'explorer ce qu'être sud-africain signifie en 2009. La dimension composite de l'ouvrage, qui mêle des retranscriptions de conversation, des passages réflexifs à la première personne, des extraits de son journal, des textes plus lyriques décrivant, par exemple, la neige qui recouvre Berlin⁵, se rapproche de celle de l'« essai lyrique », que J. D'Agata et D. Tall définissent comme une forme à mi-chemin entre littérature et philosophie :

*[The lyric essay] partakes of the poem in its density and shapeliness, its distillation of ideas and musicality of language, and partakes of the essay in its weight, its overt desire to engage with facts, melding its allegiance to the actual with its passion for imaginative form*⁶.

Anneke Rautenbach voit dans ce concept un outil adéquat pour analyser ce qu'elle appelle le « *true-crime* », des ouvrages d'inspiration journalistique consacrés à la violence en Afrique du Sud qui s'efforcent, selon elle, de rendre compte de l'évolution récente de la société sud-africaine. Leur hybridité, qui rappelle le *New Journalism* de Tom Wolfe, dont elle place une citation en exergue de son article, permet de résoudre et de dépasser ce qu'elle considère comme la limite du roman policier conventionnel, c'est-à-dire sa

² KROG (Antjie), *Begging to Be Black*. Cape Town : Random House, 2009, 291 p.

³ KROG (A.), *A Change of Tongue*. Johannesburg : Random House, 2003, 375 p.

⁴ KROG (A.), *Begging to Be Black*, *op. cit.*, p. VI ; nous soulignons.

⁵ Krog (A.), *Begging to Be Black*, *op. cit.*, p. 182-183.

⁶ D'AGATA (John) et TALL (Deborah), « The Lyric Essay », *Seneca Review*, Fall 1997. Voir : <http://www.hws.edu/academics/senecareview/lyricessay.aspx>; consulté le 01.07.2014.

tendance à simplifier et à figer le réel pour pouvoir le mettre en texte et proposer une (ré)solution à l'énigme proposée⁷. Ce point de vue reflète un débat récurrent autour du genre policier⁸ et de ses différents avatars, auxquels il est souvent reproché à la fois de rigidifier le réel et d'encourager un *statu quo* idéologique et social en proposant un retour à l'ordre à la fin de l'histoire. David Schmid formule ainsi les termes du débat : « *Does crime fiction have the potential to produce radical, counter-hegemonic critiques of the ways in which power is mobilized in capitalist, racist, and patriarchal social formations, or is it instead an essentially conservative, bourgeois genre that supports the status quo ?* »⁹

Malgré ce type de critiques, les écrivains sud-africains se tournent de plus en plus vers le genre policier dans le souci de dépeindre la société de leur pays, et aussi, sans doute, de conquérir un lectorat à la fois local et international. Il n'est pas certain que la fiction policière soit l'apanage de la littérature post-apartheid, ou post-transitionnelle, pour reprendre les termes de Ronit Frenkel et Craig MacKenzie¹⁰ ; Elizabeth Le Roux rappelle que le genre était déjà florissant en Afrique du Sud dès le début du vingtième siècle¹¹. Il est néanmoins indéniable qu'il connaît un succès grandissant depuis quelques années. Dans un récent article sur la question, Jonathan Amid et Leon de Kock s'efforcent de comprendre les raisons de cette popularité ; ils se demandent en quoi ce genre est particulièrement approprié pour rendre compte de la réalité sud-africaine actuelle, mettant l'accent sur la dimension socio-politique de la fic-

⁷ RAUTENBACH (Anneke), « "Every Technique Known to Prose" : The Aesthetics of True-Crime in Contemporary South Africa », *Current Writing : Text and Reception in South Africa*, vol. 25, n°2, p. 153-163 ; p. 158.

⁸ Bien que nous ayons conscience des différences entre les deux termes, nous utiliserons ici la notion de « genre policier » pour désigner ce que l'anglais appelle « crime writing ». Nous considérerons le policier dans une acception large, suivant l'exemple de Sam Naidu dans son introduction au numéro spécial de *Current Writing* consacré à la littérature policière en Afrique du Sud : « *For the purposes of this survey, the designation crime fiction functions as an umbrella term. It refers to all fictional literature which represents crime* » – NAIDU (Sam), « Crime Fiction, South Africa : A Critical Introduction », *Current Writing : Text and Reception in South Africa*, (Durban), vol. 25, n°2, 2013, p. 124-135 ; p. 127.

⁹ SCHMID (David), « From the Locked Room to the Globe : Space in Crime Fiction », in : MILLER (Vivien) et OAKLEY (Helen), dir., *Cross-Cultural Connections in Crime Fiction*. London : Palgrave MacMillan, 2012, 208 p. ; p. 7-23 ; p. 8.

¹⁰ « Conceptualizing "Post-Transitional" South African Literature in English », *English Studies in Africa*, vol. 53, n°1, 2010, p. 1-10.

¹¹ LE ROUX (Elizabeth), « South African Crime and Detective Fiction in English : A Bibliography and Publishing History », *Current Writing : Text and Reception in Southern Africa*, vol. 25, n°2, 2013, p. 136-152.

tion policière, qui permet à la fois de dépeindre le pays et de revenir sur un passé qui continue à le hanter. Ils rappellent la dimension collective et métaphorique du processus d'élucidation des crimes dans ces romans :

*A number of authors, including Meyer and Nicol, have commented on the « normalization » of our society through the writing of post-apartheid crime fiction after the socio-political « grand crime » of apartheid itself, a way for liberal democracy to cement itself in writing*¹².

J. Amid et L. de Kock considèrent donc le policier comme le substitut du roman engagé des années d'apartheid. Ils mettent néanmoins en avant la multiplicité des formes que peut prendre ce genre, et la variété des romans policiers publiés ces dernières années en Afrique du Sud, qui vont d'une certaine fidélité aux conventions d'un genre réputé pour la rigidité de ses codes à une réinterprétation assez libre de ces derniers dans une optique plus ouvertement métatextuelle. Ils envisagent d'étudier les romans policiers récents à l'aune de leur fidélité aux critères génériques de ce qu'ils appellent le « genre à l'état pur », « *pure genre* ». Bien sûr, il s'agit là d'une vision un peu simplificatrice de ce qu'est ce « genre », car, contrairement aux idées reçues, et comme le rappellent Christine Matzke et Susanne Mülheisen, celui-ci se caractérise précisément par sa plasticité :

*The boundaries of the genre have become fuzzier than ever, stretching over a wide range of registers, themes and styles, from pulp fiction to highly literary novels with elements of crime, from cosy mysteries with a sense of closure to fragmented narratives focusing on racial tensions, gender conflicts or the morals of violence*¹³.

Écrire l'Afrique du Sud au travers de la fiction policière : Margie Orford, Lauren Beukes et Henrietta Rose-Innes

Nous voudrions précisément nous intéresser à la façon dont certains écrivains sud-africains utilisent ou, au contraire, détournent les codes de la fiction policière afin de se confronter à la réalité de leur pays. Nous nous concentrerons sur trois auteures dont nous pensons qu'elles illustrent bien la littérature sud-africaine actuelle : Margie Orford, Lauren Beukes et Henrietta Rose-Innes ; et nous avons

¹² AMID (Jonathan) et DE KOCK (Leon), « The Crime Novel in Post-Apartheid South Africa : A Preliminary Investigation », *Scrutiny2 : Issues in English Studies in Southern Africa*, vol. 19, n°1, 2014, p. 52-68 ; p. 56.

¹³ MATZKE (Christine) et MÜHLEISEN (Susanne), « Postcolonial Postmortems : Issues and Perspectives », in : *Postcolonial Postmortems : Crime Fiction from a Trans-cultural Perspective*. Amsterdam & New York : Rodopi, 2006, 344 p. ; p. 2.

choisi, pour chacune d'entre elles, de nous intéresser à un roman qui nous semble particulièrement représentatif : *Like Clockwork*¹⁴, le premier roman de la série des « Clare Hart », *Zoo City*¹⁵ et *Nineveh*¹⁶. Ces trois romans permettent en effet de montrer comment les codes de la fiction policière sont appliqués de façon littérale ou, au contraire, de manière beaucoup plus métaphorique. Tous trois mettent en scène une héroïne féminine, ce qui permet aux écrivains d'explorer la condition de la femme dans l'Afrique du Sud d'aujourd'hui, non seulement sur un plan individuel ou intime, mais aussi sur un plan plus collectif, car le danger mis en scène dans ce type de fiction ne menace pas seulement l'individu, mais aussi la communauté :

*Thrillers are crime stories that involve a threat to the community. The protagonist, usually an investigator, seeks to thwart the danger. As political rhetoric usually casts ruling elites as the defenders of citizens to whom they are responsible, thrillers are able to express complex insights and propositions relating to national communities and the future. In a sense, the standard phrase associated with thrillers – « whodunit » – becomes a question about social and political responsibility and ethics*¹⁷.

Même si cette affirmation concerne les thrillers, on peut l'étendre à la littérature policière en général, et particulièrement à la littérature policière produite dans l'Afrique du Sud post-transitionnelle. Chercher le ou les coupable(s), c'est tenter de faire disparaître la menace qui pèse sur la communauté dans son ensemble. Ainsi, dans *Like Clockwork*, les adolescentes assassinées qui sont au cœur de l'enquête menée conjointement par Clare Hart et par le policier Riedwaan Faizal ont une valeur métonymique. M. Orford cherche à dénoncer la condition des femmes et des enfants ainsi que la violence qui s'exerce à leur rencontre. Elizabeth Fletcher décrit *Daddy's Girl*, le troisième volet des aventures de Clare Hart, comme de la « fiction policière féministe », arguant que la mise en scène d'un duo d'enquêteurs et de la ville du Cap, ainsi que l'écriture du corps, permettent à M. Orford de mettre en œuvre une forme de résistance littéraire à la violence ambiante :

¹⁴ ORFORD (Margie), *Like Clockwork*. London : Atlantic Books, 2006, 314 p.

¹⁵ BEUKES (Lauren), *Zoo City*. Nottingham : Angry Robot, 2010, 413 p.

¹⁶ ROSE-INNES (Henrietta), *Nineveh*. Cape Town : Umuzi, 2011, 207 p.

¹⁷ PRIMORAC (Ranka), *Whodunnit in Southern Africa*. London : Africa Research Institute, 2011, 14 p. ; p. 2.

*A novel like Daddy's Girl holds in tension the escapist generic elements of romance, adventure and suspense along with the more political project of a focus on the oppression and abuse of women and children in South Africa, and an assertion of (some) women's agency*¹⁸.

Cette analyse pourrait tout aussi bien s'appliquer à *Like Clockwork*. Le dédoublement de la figure traditionnelle de l'enquêteur y rend la dénonciation de la violence exercée à l'encontre des femmes et des enfants encore plus percutante, puisque Clare Hart n'appartient pas à la police, mais opère en collaboration avec celle-ci, en tant que profileuse. Elle exerce en parallèle une activité de documentariste, et une partie de l'intrigue repose sur l'enquête, non pas policière, mais journalistique, qu'elle mène dans les réseaux de prostitution du Cap. Bien entendu, les deux intrigues se rejoignent, puisque le meurtrier s'avère être l'un des principaux financiers sur lesquels porte le documentaire de Clare Hart. Orford elle-même était journaliste avant de se tourner vers l'écriture, tout comme Deon Meyer et Jassy MacKenzie, autres auteurs de romans policiers sud-africains¹⁹. Pour ces écrivains, la figure de l'enquêteur apparaît comme un moyen de transmettre l'information aux lecteurs d'une façon différente : l'enquête policière sert de prétexte à une description de la société sud-africaine et de sa violence. Ce qui frappe, dans *Like Clockwork*, c'est qu'en dépit de la « couleur locale » sud-africaine et de la situation très claire de son action dans la ville du Cap et dans des lieux emblématiques, le roman s'inscrit parallèlement dans un monde globalisé :

*She develops narratives that consider how crime spaces are changing, extending trends and tentacles into new areas of development, where « the crime and the criminal » are defined « in explicitly systemic terms », rather than merely malevolent or psychopathic individualism*²⁰,

¹⁸ FLETCHER (Elizabeth), « Margie Orford's *Daddy's Girl* and the Possibilities of Feminist Crime Fiction », *Current Writing : Text and Reception in Southern Africa*, vol. 25, n°2, 2013, p. 196-209 ; p. 208.

¹⁹ Dans un article où elle compare Orford et Mackenzie, Marla Harris explique : « *Perhaps it is no coincidence that they, like Meyer, also are journalists, with an interest in research and investigation and, consequently, a keen awareness that the stories that circulate in the media often raise more questions than they answer* » (« *You Think It's Possible to Fix Broken Things ?* » : Terror in the South African Crime Fiction of Margie Orford and Jassy Mackenzie », *Clues*, vol. 31, n°2, 2013, p. 122-131 ; p. 123).

²⁰ MARTIN (Caitlin) et MURRAY (Sally-Ann), « *«Crime Takes Place» : Spatial Situation(s) in Margie Orford's Fiction* », *Scrutiny2 : Issues in English Studies in Southern Africa*, vol. 19, n°1, 2014, p. 35-51 ; p. 47.

expliquent Caitlin Martin et Sally-Ann Murray, appliquant à la fiction de Margie Orford des idées développées par David Schmid à propos du rôle de l'espace dans le genre policier. Grâce à ce genre, M. Orford met en scène la tension entre le local et le global qui est au cœur de nombreuses discussions sur l'état de la nation sud-africaine et de sa littérature²¹, et ce, parce que la nature protéiforme du genre policier lui permet de dialectiser les tensions qui sont au cœur du monde globalisé :

*The detective novel is generically, structurally, and historically suited for creating precisely the kind of dynamic interplay between the modern and postmodern, the material and the metaphysical, the investigation of truth and of investigation itself, the local understanding within a post-colonial and transnational world demands*²².

La ville comme terrain d'investigation

Zoo City, de Lauren Beukes, qui, tout comme *Moxyland*, son premier roman, met également en scène les tensions entre le local et le global, présente de nombreuses similitudes avec *Like Clockwork* malgré leurs apparentes différences. Zinzi December, l'héroïne de *Zoo City*, peut en effet être considérée comme un avatar de la figure du détective, puisque son métier est de retrouver les objets perdus, et qu'elle finit par enquêter sur la disparition, non pas d'une chose, mais d'une personne. Dans une lecture très convaincante des romans de Margie Orford, C. Martin et S.-A. Murray définissent l'espace décrit dans les aventures de Clare Hart comme « rhizomatique », car il fait communiquer entre eux des lieux normalement distincts, et dissout les barrières²³. C'est donc un espace perméable qui est mis en scène. La ville de Johannesburg qui figure dans *Zoo City* est caractérisée par la même porosité : le personnage de Zinzi,

²¹ Les articles de Leon de Kock à ce sujet sont particulièrement parlants : « South Africa in the Global Imaginary : An Introduction », *Poetics Today*, vol. 22, n°2, Summer 2001, p. 263-298 ; « Does South African Literature Still Exist ? Or : South African Literature is Dead, Long Live Literature in South Africa », *English in Africa*, vol. 32, n°2, October 2005, p. 69-83 ; « The End of "South African" Literary History ? Judging "National" Fiction in a Transnational Era », in : CHAPMAN (M.) et LENTA (L.), ed., *South African Literature beyond 2000*. Scottsville : University of KwaZulu-Natal Press, 2011, IX-405 p. ; p. 19-49.

²² PEARSON (Nels) et SINGER (Marc), « Introduction : Open Cases : Detection, (Post)Modernity, and the State », in : PEARSON (Nels) et SINGER (Marc), eds., *Detective Fiction in a Postcolonial and Transnational World*. London : Ashgate, 2009, 214 p. ; p. 1-14 ; p. 12.

²³ C. Martin et S.-A. Murray reprennent ici les idées développées par David Schmid dans son étude des lieux de la fiction policière, déjà citée.

qui se déplace d'un lieu théoriquement clos à un autre, crée des liens entre ceux-ci et remet en question la perméabilité des frontières. De plus, comme chez M. Orford, c'est dans un lieu souterrain qu'est révélée la culpabilité d'Odi Huron, qui perpète des meurtres pour se libérer de l'animal monstrueux qui lui est attaché. C. Martin et S.-A. Murray qualifient le réseau souterrain de tunnels dans lequel Otis Tohar, dans *Like Clockwork*, cache et torture ses victimes avant d'exposer leurs corps, de « gothique »²⁴, le lieu reflétant la nature inquiétante de ce qui s'y déroule. Perdant ses repères, l'héroïne y découvre une facette inquiétante du monde dans lequel elle évolue :

*Such sites not only contribute to atmosphere and narrative frisson, they suggest the seeping contours of institutional decay, the increasing dissolution of comforting mores, and the threat of crime*²⁵.

Zinzi December est confrontée à un monde souterrain tout aussi inquiétant dans *Zoo City* ; dans ce cas, néanmoins, la nature du meurtre commis par Huron est chargée d'une valeur symbolique bien différente de celui d'Otis Tohar : ce dernier n'est en effet pas sud-africain, mais étranger, et les motivations profondes de son crime sont à rechercher dans un passé traumatique figuré sous forme de flash-backs où on lui découvre un père maltraitant et une sœur complice de la violence subie par le jeune homme. Le registre est celui de l'intime. Chez L. Beukes, en revanche, les meurtres perpétrés par Huron sont provoqués par le besoin de se libérer de son crocodile, mais cet acte individuel prend une résonance symbolique et collective : l'animal est un monstre albinos qui semble être une métonymie de l'apartheid, que l'on cherche à cacher dans les souterrains de la maison Afrique du Sud, mais dont on ne parvient pas à se débarrasser. Le lieu du crime, cette grotte souterraine, est donc aussi un lieu métaphorique. Ce que la « détective » Zinzi parvient à déterrer, c'est une histoire cachée qui fait constamment retour²⁶. Le passé prend littéralement corps et s'incarne dans une figure monstrueuse dont la présence est rendue possible par l'atmosphère fantastique dans laquelle baigne le roman.

Celui-ci n'est en effet pas un roman policier au sens strict, puisque des phénomènes magiques ou surnaturels s'y produisent. Si

²⁴ MARTIN (C.) et MURRAY (S.-A.), « "Crime Takes Place"... », *art. cit.*, p. 44.

²⁵ MARTIN (C.) et MURRAY (S.-A.), « "Crime Takes Place"... », *art. cit.*, p. 45.

²⁶ Voir JOSEPH-VILAIN (Mélanie), « Un post-humain post-apartheid ? *Moxyland* (2008) et *Zoo City* (2010) de Lauren Beukes », in : DESPRÉS (Elaine) et MACHINAL (Hélène), dir., *Posthumains. Frontières, évolutions, hybridités*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2014, 341 p. ; p. 165-177.

L. Beukes emprunte un certain nombre de codes à la fiction policière, c'est en les détournant : ainsi, sa « détective » est une criminelle repentie, et au départ elle n'est même pas consciente d'enquêter sur des meurtres. En combinant les codes de la science-fiction et ceux du policier, L. Beukes pratique l'adaptation générique (« *genre-bending* »²⁷) à laquelle se prête facilement le policier, pour mieux dénoncer les excès d'une société mondialisée et violente et les dérives qu'elle sent poindre en Afrique du Sud. Son utilisation du corps dans le roman détourne également les codes du genre. Dans celui-ci, en effet, le corps de la victime est au centre du roman : il s'agit de le « lire » pour y déceler les traces du crime et remonter la piste du coupable. Chez L. Beukes, au contraire, c'est le criminel qui porte la marque de son crime, par l'adjonction d'un corps étranger, celui de son animal « aposymbiote »²⁸. Et c'est finalement la découverte d'un tel animal chez Odi Huron qui marque la révélation de sa culpabilité. Le corps devient donc un « espace coupable », pour reprendre l'expression que C. Martin et S.-A. Murray empruntent à Stijn Reijnders. Chez ce dernier, le « paysage coupable » est celui qui porte la marque des crimes qui y ont été commis, des événements qui s'y sont déroulés : « *The active quality that a locale acquires is inflected by events that have taken place there – indeed, have taken the place into the ambit of particularized meanings* »²⁹. C. Martin et S.-A. Murray suggèrent que, chez M. Orford, cette notion de paysage coupable s'applique aux crimes enfouis, collectifs, commis sous l'apartheid, qui modèlent la perception que l'on a des lieux et influencent aussi ce qui s'y passe. Si on retrouve chez L. Beukes des « paysages coupables », le corps lui-même en devient un. Mais cette culpabilité n'est pas définitive, ni absolue. En effet, la fin de *Zoo City* manifeste une forme de rédemption, car Zinzi ne trouve pas seulement le responsable de la disparition de la jeune chanteuse qu'elle recherchait, mais aussi une forme d'acceptation de soi. L'itinéraire de la « détective » ne la conduit pas seulement à la découverte de la vérité, mais constitue aussi un cheminement personnel. En outre, la solution du mystère semble finalement passer à l'arrière-plan, au profit de la peinture d'une Johannesburg futuriste où la « Zoo City » éponyme, quartier réservé

²⁷ MATZKE (C.) et MÜHLEISEN (S.), « Postcolonial Postmortems : Issues and Perspectives », *art. cit.*, p. 5.

²⁸ L'aposymbiotisme est un néologisme forgé par L. Beukes pour désigner la relation d'étroite symbiose dans laquelle se trouvent le criminel et son animal.

²⁹ MARTIN (C.) et MURRAY (S.-A.), « "Crime Takes Place"... », *art. cit.*, p. 42 ; les auteurs soulignent.

aux criminels, communique en fait avec le reste de la ville ; l'héroïne fait communiquer entre eux les différents espaces urbains, traçant par ses déplacements à la fois la cartographie d'une ville et un itinéraire singulier. L'identité du lieu et celle de Zinzi sont ainsi placées sous le signe du collectif et du rhizomatique.

Même si les codes narratifs y sont revisités, en particulier grâce à l'adjonction d'éléments fantastiques, *Zoo City* constitue donc une version relativement reconnaissable du genre policier. Mais même des ouvrages moins explicitement classifiables dans la catégorie « roman policier » peuvent en détourner les codes, avec des visées relativement similaires. En effet, rien n'indique à première vue que *Nineveh* appartienne au genre policier. L'héroïne, Katya, est spécialisée dans la désinsectisation et l'élimination des nuisibles, par des méthodes douces : elle se contente de les déplacer. Appelée pour aider un investisseur à se débarrasser de mystérieux insectes³⁰ qui ont infesté une « communauté fermée »³¹ en construction, elle tente de les localiser. Même si, techniquement, aucun crime n'est commis, Katya se trouve néanmoins dans la situation de la détective, qui doit trouver les coupables pour les empêcher de commettre de nouveau leur forfait : envahir Nineveh. Dans *Nineveh*, le crime commis est donc l'invasion de l'espace clos par les *goggas*, un crime à la fois déjà commis dans le passé et qu'il faut empêcher de se reproduire – un scénario qui rappelle les romans policiers où les enquêteurs poursuivent un tueur en série, *Like Clockwork* par exemple. Comme dans un thriller, H. Rose-Innes joue sur le suspense. Le lecteur suit la progression de Katya essentiellement par le biais d'un récit en focalisation interne qui lui fait partager à la fois le raisonnement de la « détective » et ses sentiments. Peu à peu, l'enquête prend une tournure personnelle, puisque Katya croise de façon répétée les traces de son père, figure ambiguë et menaçante, perdue de vue depuis des années. La jeune femme oscille entre un rejet complet et le désir de renouer avec lui. Là encore, c'est un ressort relativement classique de la fiction policière, dans laquelle le détective se trouve souvent impliqué sur un plan personnel et émotionnel. Complexe, la relation de filiation de Katya avec son père ne va pas de soi, et ce d'autant plus que l'enquête la conduit rapide-

³⁰ Les *goggas* n'appartiennent en fait à aucune espèce connue, puisque Katya découvrira qu'ils ont dix pattes.

³¹ Forme d'urbanisme (surtout anglo-saxon) que l'on désigne en anglais par *gated cities* ou *gated communities* : regroupements d'habitations entourées de murs et de systèmes de protection et de gardiennage, les séparant du tissu urbain ou rural « commun ». Son accès est réservé aux seules personnes autorisées. (NdlR)

ment à constater que, malgré ses murs et ses gardiens, Nineveh n'est pas aussi étanche qu'il y paraît, et que des objets en sortent sans arrêt pour être vendus à la sauvette à deux pas de là. Or, elle découvre que ce trafic est organisé par son père, précédemment employé par Brand pour désinsectiser, puis remercié.

Révéler les choses enfouies

Plus généralement, le roman repose sur la révélation de choses enfouies, cachées sous la surface, un motif annoncé dès le début par le chantier d'excavation en face de chez Katya : « *A sudden vision of the deeps beneath the city, alive with a million worms, with buried things* » (N, p. 29). Cette présence souterraine, inscrite au départ dans les profondeurs de la ville du Cap, sera révélée à Nineveh avec l'invasion des *goggas* qui, remontant à la surface, provoquent la chute de la « communauté fermée » – sans doute une relecture ironique des fictions apocalyptiques écrites sous l'apartheid par des écrivains blancs et dans lesquelles le péril noir (*swart gevaar*) était souvent décrit par des métaphores animales et bibliques évoquant les sept plaies d'Égypte. Les fondations de ce qui semblait au départ une forteresse imprenable se révèlent bien fragiles, et la fin, qui voit Nineveh, détournée de son but initial, s'ouvrir à une population bien différente des classes aisées qui étaient destinées à y vivre, peut se lire comme une figuration ironique de la fin de l'apartheid et de la nécessité de redessiner la cartographie de l'Afrique du Sud, où les divisions spatiales jouaient un rôle si important dans le maintien des divisions raciales.

Il faut cependant noter que le processus herméneutique sur lequel se fonde l'intrigue du roman touche aussi la vie personnelle de Katya, puisque, au cours de son enquête, elle met au jour des vérités concernant sa propre enfance : la mère qu'elle croyait morte sans que cela ait été jamais dit explicitement était en fait partie sans laisser d'adresse, abandonnant mari et enfants. Comme les *goggas* qui ressurgissent à Nineveh et en modifient la destination, l'émergence de cette vérité enfouie reconfigure l'identité de Katya, qui s'était en grande partie construite à partir de la perte de cette mère trop tôt disparue ; le fait de la savoir encore en vie la pousse à remettre en question à la fois son identité et sa relation avec son père et avec sa sœur. Cela explique l'omniprésence du motif de la désorientation dans le roman : celle-ci est à la fois spatiale et métaphorique. Ainsi, lorsque Katya se retrouve perdue dans le noir, à son arrivée, Nineveh est décrite comme un labyrinthe. Cela annonce le chemin qu'elle doit se frayer pour trouver les *goggas* et résoudre l'énigme.

En outre, la vérité est découverte dans un espace souterrain, comme dans *Like Clockwork* et *Zoo City*, ce qui correspond aux schémas de la fiction policière, où le détective doit faire émerger une vérité cachée sous la surface, comme l'indique la découverte du tunnel qui permet d'entrer et de sortir clandestinement de Nineveh, qui lui révèle la fragilité des fondations de la structure : « *Nineveh contains another, lower storey, an underneath that did not exist before. She feels the same disorientation she felt looking down into the maw of the demolition site back home* » (N, p. 109).

Le cheminement vers la vérité amène Katya à s'orienter dans un espace à la simplicité trompeuse, composé de strates qui communiquent entre elles, de même que l'intérieur apparemment stérile et étanche communique en fait constamment avec l'extérieur :

She sees : the place, that once seemed so stable is not at all. It is rushing, swirling, all its bricks and tiles and phoney lions flushing out. Nothing can be contained. And as the substance of Nineveh unravels, the swamp winds it up like yarn into the shacks and the city beyond (N, p. 193).

La démarche est bien celle de l'enquête, comme l'indiquent les verbes renvoyant directement au processus herméneutique, à l'assemblage des pièces du puzzle, par exemple quand Katya découvre l'appartement qui est sous le sien :

She's piecing it together. This is the middle world, lying beneath the clean light and sumptuousness of Unit Two. Below this is an even danker world: the crawl-space under the building. She looks for, and finds behind the kitchen counter, the ragged hole in the floor (N, p. 164, nous soulignons).

Le roman peut donc se lire comme le récit d'une enquête et comme une tentative pour surmonter le sentiment de désorientation de Katya, une désorientation à la fois spatiale et ontologique, comme le montre cette description de son état lorsqu'elle se réveille : « *Each time she wakes there is the same disorientation : she can't tell which way round the bed stands, in what room, in what house, what city. In the utter dark, she has no sense of the size of her body, or of the space in which she lies* » (N, p. 58). S'orienter, c'est situer son corps dans l'espace. Savoir qui l'on est, c'est savoir se situer. Le processus herméneutique de l'enquête, qui conduit Katya à comprendre l'espace de Nineveh et à localiser les *goggas*, est donc aussi un chemin vers elle-même. Au bout du compte, Katya apparaît comme une figure d'« anti-détective » : la résolution de l'énigme n'est que partielle, et l'héroïne échoue partiellement dans sa mission, qui était

non seulement de localiser, mais aussi d'éliminer les *goggas*. Le roman met en question les ressorts de l'identité collective, car la « communauté fermée » peut se lire comme une métaphore de l'Afrique du Sud blanche de l'apartheid. Il interroge aussi l'identité individuelle, et c'est sur ce plan qu'il propose une forme de résolution. Katya, décrite comme une jeune fille dans un labyrinthe (« *a girl in a maze* », *N*, p. 60) à son arrivée, trouve son chemin dans le labyrinthe de Nineveh et dans celui de son identité, dont elle est conduite à accepter le caractère fluide, mouvant, impermanent. La dimension proprement physique du processus est centrale : il lui faut apprivoiser son corps pour trouver sa place. En attestent les nombreux passages où est exprimé son rapport avec sa tenue de travail, conçue pour un corps masculin, et sa difficulté à accepter son corps tel qu'il est, pour définir et apprivoiser son identité, et particulièrement sa féminité, une difficulté liée à la sensation d'être un double de son père.

Conclusion

Ainsi, ces trois romans proposent tous une reconfiguration de l'espace en jouant avec les codes du policier, et dessinent une cartographie qui substitue des espaces rhizomatiques aux lieux clos de l'apartheid. S'y ajoutent une redéfinition de l'identité individuelle et un questionnement au sujet des corps, perceptibles dans la mise en scène relativement conventionnelle³² de la violence à l'encontre des femmes et des enfants chez M. Orford. L. Beukes propose un questionnement assez similaire, même si l'introduction des « zoos » lui permet d'interroger les limites de l'identité individuelle sur un mode qui n'est pas seulement sud-africain mais qui pose aussi des questions concernant la définition de l'humain. Dans *Nineveh*, les corps féminins portent également les traces de la violence, mais dans une moindre mesure : « *Alma and she are both cursed with skin that scars. It keeps the marks of her father's inattentions forever, like paper keeps ink* » (*N*, p. 81). Traces de l'appartenance familiale, ces cicatrices suggèrent que le corps est un texte, qu'il faut lire pour en déchiffrer l'identité :

³² On retrouve ce procédé, par exemple, dans la *Revenge Trilogy* de Mike Nicol, qui joue sur les mêmes ressorts lorsqu'il fait subir à la femme et à la fille de Mace Bishop la violence que souhaite exercer à son encontre son ennemie Sheemina February.

Many of her scars have interesting shapes, suggesting the imprints of man-made objects. If you transcribed them, copied them all down neatly on a page, they'd make an expressive alphabet (N, p. 81).

Le processus de déchiffrement s'inscrit dans *Nineveh* au cœur de l'enquête, et le genre policier n'est pas utilisé directement, mais de façon plus métaphorique, pour mettre en évidence une conception de l'identité comme déplacement. H. Rose-Innes substitue ainsi un idéal mouvant à la fixité des catégories et des assignations géographiques imposées par l'apartheid. Le roman reflète l'idée que l'identité des lieux et des personnes est mouvante, comme le montre le livre de photographies du Cap que trouve Katya, dans lequel l'absence de fixité de la ville se révèle : « *Each person snapping the shutter had been trying to fix the city as it was, but there is no fixing such a shifting, restless thing as a discontented city* » (N, p. 96). Cette image d'une ville en mouvement prévaut à la fin, lorsque Katya quitte sa maison pour vivre dans sa camionnette :

Everything's in motion, changed and changing. There is no way to keep the shape of things. One house falls, another rises. Throw a worn brick away and someone downstream will pick it up and lay it next to others in a new course in a new wall — which sooner or later will fall into ruin, giving the spiders a place to anchor their own silken architecture. Even human skin, Katya has read, is porous and infested, every second letting microscopic creatures in and out. Our own bodies are menageries. Short of total sterility, there is no controlling it (N, p. 207).

L'accent que met H. Rose-Innes sur le caractère éphémère des choses, des personnes et des lieux va à l'encontre de la fiction policière conventionnelle, qui se caractérise généralement par un retour à l'ordre et une (ré)solution complète. Le point commun, cependant, avec *Like Clockwork* et *Zoo City*, réside dans l'articulation du corps et de l'espace, dont les limites sont présentées comme instables et poreuses. Finalement, à travers des utilisations assez différentes du motif de l'enquête, les trois romancières réinterprètent la fiction policière, l'adaptent au contexte sud-africain et montrent comment le corps féminin s'inscrit, de façon plus ou moins problématique, dans l'espace de la ville et de la nation.