



ISSN 1961-9472

ISSN en ligne 2257-8404

Vertigo d'Ahmed Mourad, un roman noir pour dépeindre les heures les plus sombres de l'Égypte

Mohammed Matarneh

Université de Jordanie, Aqaba
matarneh@hotmail.com

Reçu le 28-04-2019 / Évalué le 18-10-2019 / Accepté le 14-11-2019

Résumé

Par ce présent travail, nous souhaitons apporter une contribution aux études, pour le moment très rares au Moyen-Orient, qui s'intéressent au caractère social du roman noir et à son engagement politique. Le monde arabe a longtemps dédaigné les velléités littéraires de transposition du roman noir dans l'Orient contemporain, mais Ahmed Mourad a su, avec *Vertigo*, susciter l'enthousiasme de nombreux lecteurs qui, parce que le roman sonnait juste, se sont attachés aux aventures de son protagoniste. L'œuvre aborde la préoccupante situation sociopolitique égyptienne sous Moubarak. Elle reprend avec talent certaines composantes fondamentales de ce sous-genre policier qu'est le roman noir, à savoir la quête de vérité et surtout l'insistance sur la perversion et la décadence des milieux politique et économique. La brutalité de la société égyptienne dans laquelle règnent la corruption, la collusion et de féroces rivalités, est décrite dans un style heurté et dépouillé, d'une violence clinique, qui accentue le réalisme cru de cette fiction.

Mots-clés : roman noir, Égypte, corruption, violence, témoignage, réalisme

Ahmed Murad'ın Mısır'ın karanlık dönemlerini anlattığı "Vertigo" Kara Roman'ı

Özet

Roman, eski Cumhurbaşkanı Hüsnü Mübarek dönemi Mısır Devleti'nin ekonomik, siyasi ve sosyal yönlerini anlatmaktadır. Yazar, gerçeği yansıtmaya, ayrıştırma, yolsuzluk, suç, siyasi güçlerin rekabeti ve hukuksuzluğun şekillerini vurgulamaktadır. Bu makale, söz konusu romanı bu açıdan incelemeyi amaçlamaktadır. Çünkü Arap dünyasına yönelik bu tarz eleştirel çalışmalara ilgi çok azdı.

Anahtar Sözcükler: kara roman, Mısır, yolsuzluk, şiddet, realizm

Ahmed Mourad's *Vertigo*, a dark descent through a roman noir in the darkest era of Egypt

Abstract

This article will hopefully be among the rare scholarly endeavors that have investigated the social aspects of the Roman Noir (noir fiction) in the Middle East, and its political engagement. Writers in the Arab world have abstained from writing

noir fiction. However, Ahmed Mourad's realistic novel *Vertigo* has attracted broad readership thus paving the ground for establishing noir fiction as a newly emerging subgenre in the contemporary Middle East. In fact, readers have sympathized with the novel's protagonist quite easily. The noir narrative addresses the disturbing and critical socio-political situation in Egypt under the autocratic and authoritarian regime of the former Egyptian President Hosni Mubarak. The novel contains all the elements of detective fiction or the noir fiction subgenre *i.e.*, mainly the quest for truth and magic realism. The novel portrays the ruthlessness, degradation, and corruption of the political and economic circles in Egypt. The raw realism of the novel's literary style places it among contemporary realistic fiction.

Keywords : noir fiction, Egypt, corruption, violence, testimony, realism

Introduction

Le début du XX^e siècle voit naître une littérature policière très contrastée sur les deux rives de l'océan Atlantique. En effet, tandis que le roman policier à énigme s'épanouit de manière très classique en Angleterre, aux États-Unis, dès les années 20, un nouveau courant de littérature policière prend son envol. Dès lors, « à la suite des sanglants romans bon marché appelés "dime novels" ou "pulp fictions", apparaît le sous-genre du "Hard-boiled" » (littéralement le "dur à cuire") » (Poučová, 2006 : 9), un type de récit macabre mêlant histoires criminelles, vengeance, amours, où l'enquêteur est le plus souvent un détective privé. Ce nouveau courant populaire va lui-même inspirer le « roman noir » français, qui assumera cette ascendance américaine et cherchera progressivement à se construire une identité propre. Ce nom vient de la collection « Série Noire », créée en 1945 par Marcel Duhamel, ami de Boris Vian et comme lui grand américanophile et cinéophile éclairé.

De manière intéressante, le roman noir trouve une ascendance (pas toujours assumée cependant) dans une tradition littéraire réaliste, qui apparaît en France au XIX^e siècle avec des auteurs tels que Balzac, Flaubert, Eugène Sue, Maupassant et Zola. Déjà, dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, *L'Assommoir*, *Les Mystères de Paris*, on a le sentiment que les romanciers ne veulent plus détourner leur regard, qu'ils explorent des lieux et des microcosmes ignorés de leurs prédécesseurs. Une certaine démarche, sociologique avant l'heure, leur permet de prendre en considération des sujets tels que l'adultère ou la corruption. Cet intérêt pour des fautes morales que la société bourgeoise entend ignorer fait des auteurs réalistes les prédécesseurs du roman noir ; les uns comme les autres seront d'ailleurs critiqués pour le caractère sordide des univers qu'ils dépeignent. Par ces choix thématiques le roman noir possède une dimension documentaire et offre la possibilité d'explorer (de manière plus ou moins fantasmée) les milieux ignorés mais influents de n'importe quel pays ou n'importe quelle culture ; c'est peut-être

ce qui a assuré sa prospérité dans toutes les régions du monde ainsi que dans toutes les langues usitées.

Pourtant, la sphère arabophone intègre assez tardivement le sous-genre du roman noir. Ce n'est qu'à partir des années 2000 que l'on découvre l'univers poisseux de ces fictions, en Égypte avec Aḥmed Mourad, en Algérie grâce à Yasmina Khadra ou encore au Maroc par le biais de Mīlūdī Ḥamdūshī.

Ahmed Mourad est né au Caire en 1978. Il étudie la photographie à l'institut supérieur du cinéma du Caire, où il obtient son diplôme en 2001. Son travail en tant que photographe personnel d'Hosni Moubarak, l'ancien président égyptien, a eu une grande influence sur son futur métier d'écrivain. De son propre aveu, Ahmed Mourad s'est lancé dans l'écriture pour « évacuer la colère qui s'était accumulée en lui au cours de ces longues heures de travail dans un monde qu'il percevait comme lointain et superficiel. » (Cité par Anna Clementi, 2014).

Ahmed Mourad écrit *Vertigo*, son premier roman, en 2007. *Vertigo* est une réussite littéraire car le roman aborde des sujets qui touchent la vie de chacun : « Je ne parle pas de l'utopie, je me limite à décrire la tragique réalité de la situation en Égypte que nous traversons chaque jour », confirme l'auteur. (Cité par Anna Clementi, 2014). Tous les représentants des classes sociales composant l'Égypte actuelle trouvent leur place dans le roman, des plus riches et des plus puissants aux plus pauvres et défavorisés. *Vertigo*, de même que *L'Immeuble Yacoubian*, est considéré comme un livre ayant préfiguré la révolution égyptienne. Au-delà des rives du Nil, le roman touche avec succès un large public oriental, lequel goûte ce genre de romans qui décrivent avec une lucide crudité la situation sociopolitique du monde arabe.

L'écriture au vitriol d'Ahmed Mourad dépeint un pays qui part à vau-l'eau, touché dans toutes ses sphères sociales ; elle donne vie à des dirigeants corrompus, à des policiers malhonnêtes, à des hommes d'affaire cupides et à des journalistes à la solde des puissants. Écrasée par ces élites vicieuses, la population peine à survivre et sombre elle-même dans la corruption. *Vertigo* est un roman révolté, un cri de ralliement adressé à un peuple égyptien abattu, comme plongé dans la léthargie. De son propre aveu, Ahmed Mourad était lui-même au bord de l'explosion à l'époque où il exerçait son métier de photographe officiel, parce qu'il vivait une double vie depuis cinq ans, à l'instar du Dr Jekyll et de Mr. Hyde : « [Traduction]. Pendant la journée, je passais des heures de travail avec Hosni Moubarak - un homme qui n'avait cessé d'enterrer les rêves des Égyptiens pendant trois décennies - et la nuit, j'étais avec mes amis, qui le maudissaient et souhaitaient le voir disparaître. J'étais en colère parce que je savais que le peuple égyptien était destiné à vivre

mieux. » (Cité par Mark Seacombe, 2011). *Vertigo* est un texte militant, qui naît du désir d'exploser, d'exprimer enfin le ressentiment de tout un peuple ; il naît de la colère d'un auteur et annonce une ire populaire qui explosera elle-même place Tahrir en 2011. L'intérêt que nous trouvons à cette œuvre, à l'origine de l'écriture de cet article, réside dans cette manière dont le sous-genre du roman noir porte dans l'œuvre de Mourad une critique sociale très acérée et méthodique, en dépit de la colère qui a motivé l'auteur dans son projet littéraire.

La question que nous nous sommes posée lors de la lecture de ce livre¹ qui, douze ans après sa parution, a déjà la valeur d'un document historique, est la suivante : qu'est-ce qui a pu donner à *Vertigo* sa charge explosive, tout à la fois son succès (en partie de scandale) et sa réputation de reflet fidèle de la société égyptienne au XXI^e siècle ? Nous nous efforcerons ici d'apporter quelques réponses en menant une réflexion sur les différents éléments qui donnent son intérêt à *Vertigo* : son appartenance au sous-genre du roman noir d'abord et le succès inattendu de l'adaptation géographique qu'en a faite Ahmed Mourad malgré les difficultés que ce genre avait connues dans le monde arabe jusqu'alors ; mais aussi l'expression étonnamment non contradictoire de la colère d'un auteur d'une part, et d'autre part d'une vérité lucide, froide sur un pays où les injustices et la violence règnent.

1. Les romans policiers, un sous-genre double

Lorsque l'on se retourne aujourd'hui sur ce sous-genre policier relativement récent, son caractère double, voire antithétique, s'impose. Ainsi, si l'on exclut quelques éléments constitutifs quasi-inamovibles (la présence d'un meurtrier et d'une victime au moins), il est difficile de trouver un lien de parenté à des œuvres aussi éloignées que *Le Crime de l'Orient-express* et *Le Dahlia noir* ; la première se caractérise par le fait que la rationalité de l'enquêteur y fait la lumière, tandis que dans la seconde la noirceur (noirceur des projets criminels, de la corruption, d'un univers qui échappe à la morale et à l'explication) n'y cesse de se répandre... Définir le roman policier revient donc à établir des subdivisions, en premier lieu celle distinguant le roman à énigme du roman noir. D'autres classifications plus subtiles, que nous ne pourrons pas passer en revue dans ce court article, sont encore opérées par les spécialistes.

On a tendance à voir le roman noir (et ses sous-catégories telles que le *Hard-boiled*) comme le successeur du roman policier à énigme. Peut-être serait-il plus intéressant de voir dans le roman à énigme une sous-catégorie, plutôt anglaise, très populaire en son temps mais désormais datée, du roman policier. En effet, si l'on se penche sur les prémisses du genre, on constate que la noirceur des univers

fictifs qu'il présente, le caractère pulsionnel de ses actions et de ses personnages, sont présents dès le XIX^e siècle.

Ainsi, tous les spécialistes s'accordent à dire qu'Edgar Allan Poe, avec des fictions telles que *Double assassinat dans la rue Morgue* et *La Lettre volée*, est le père du genre policier. Un élément reliant les fictions criminelles d'Edgar Poe au roman policier du XIX^e siècle tient aux conditions civilisationnelles dans lesquelles elles ont émergé. Si l'on remonte au XIX^e siècle pour se pencher sur le cas de l'auteur d'*Histoires extraordinaires*, mais aussi sur celui d'auteurs populaires comme Eugène Sue ou Zola, on constate que leurs œuvres reflètent la naissance d'une civilisation urbaine et des débuts de l'industrialisation. Qu'elles aient une intrigue policière ou non, ce sont cette ambiance citadine et une forme de déshumanisation des rapports humains qu'elle engendre, qui créent une connivence entre ces œuvres et les romans policiers du XIX^e siècle².

Jean Tulard confirme que « le roman policier est avant tout le reflet d'une époque, le miroir d'une société qui y projette ses peurs et ses fantasmes. » (1985 : 73). Francis Lacassin ajoute que le roman policier est une « forme moderne d'épopée [qui] n'aide pas l'homme à s'évader, mais à demeurer dans sa prison. Beaucoup plus qu'une simple scorie de la civilisation industrielle, il est l'un des moyens pour la supporter. » (1993 : 28). Genre anxiogène, peuplé de personnages cyniques, le roman noir n'a pu naître que dans une société industrielle qui a généré ces angoisses, ces êtres névrosés, ces « âmes fêlées » dont les œuvres de Baudelaire sont un autre reflet, poétique cette fois.

De son côté, Jacques Sadoul pense que « le roman policier est le récit rationnel d'une enquête menée sur un problème dont le ressort dramatique principal est un crime » (1980 : 10), cette définition s'accordant mieux au roman à énigme parce qu'elle rattache l'univers romanesque policier à la rationalité de la réflexion à laquelle l'enquêteur se livre (Sherlock Holmes ou Hercule Poirot en sont les modèles). Selon Boileau-Narcejac (1975), les trois éléments constitutifs du roman policier sont ; la victime, le criminel et le détective. Et une paroi invisible semble séparer le monde de l'enquêteur de celui des criminels, protégeant le premier des vices et des errements dans lesquels nagent les derniers. Cependant, les auteurs de romans noirs se dispenseront bien souvent de ce mur invisible, voire tout bonnement d'un personnage d'enquêteur, cédant à une attraction pour le mal dont le public contemporain est également friand...

D'un point de vue historique, le roman dit « à énigme » est considéré comme le roman policier classique, structuré en un double récit, avec, comme point de départ, la narration d'un crime, puis celle de l'enquête qui lui est subséquente.

L'identification du ou des coupables prime sur la punition conséquente, qui intéresse fort peu le lecteur. C'est l'enquêteur qui est au premier plan, il ne peut rien lui arriver (les meilleurs personnages d'enquêteurs bénéficient d'ailleurs d'une promotion en accédant au rang de héros de sagas). Et l'univers dans lequel le roman à énigme s'inscrit s'apparente à une bulle, relativement coupée de la société et de ses problèmes : il se déroule d'ailleurs bien souvent dans un lieu clos, comme un manoir, une île, un bateau ou un train, et les différences sociales des personnages en présence y paraissent factices, comme si l'on assistait à une forme de pièce de théâtre.

La diégèse du roman noir mêle crime et récit de crime, ce qui relègue la résolution d'une énigme au second plan. Contrairement au roman à énigme classique, dans le roman noir, la fin n'est pas prévisible. Punition, justice et restitution d'une « normalité » morale sont une issue possible parmi d'autres. En fin de compte, toute avancée positive vers la vérité et la justice est comme gâchée par un sentiment d'amertume et d'échec. Toute réparation, toute correction d'une situation anormale se limitent à un intermezzo puisque les crimes et méfaits surgissent ponctuellement, et les personnages sont constamment en danger. Par ailleurs, les personnages du roman noir sont psychologiquement instables et évoluent dans un contexte en perpétuelle mutation, ce qui en fait des personnages non-typés, contrairement aux stables enquêteurs du roman à énigme. Le protagoniste « n'est d'ailleurs pas forcément le détective, il est souvent solitaire, contestataire. » (Govin, 2001 : 13). Les thèmes sont contemporains et correspondent à des crises sociales : « Dans cet univers, histoires sociales et politiques sont omniprésentes. » (Reuter, 1989 : 81). Elles sont le cœur du récit, qui nous propose une plongée dans un milieu existant, mais dont l'auteur va nous donner une vision fantasmée et très dramatique. Il est une vue d'artiste sur la ville et ses corruptions ; l'univers mis en scène n'y est pas clos, ses contours sont indistincts, propices aux errances et vaines poursuites... Il s'agira d'une mégapole la nuit, bien souvent, et un microcosme interlope s'y meut.

La « grande » littérature a tardé à prendre en considération le roman policier. On a pu le qualifier de « paralittérature » ou de « mauvais genre³ », le condamnant à une évolution que le roman lui-même a pu connaître, puisque lui-même était couvert d'opprobre avant que de grands noms (des auteurs anglais dont Diderot s'inspirera, les romanciers réalistes...) ne l'anoblissent. Le roman policier et ses sous-catégories variées peuvent désormais être associés à des noms d'auteurs considérés comme des classiques (Conan-Doyle, Simenon, John le-Carré ...).

Mais sa condition est toujours fragile quand on passe dans le monde arabe. On ne trouve presque pas de spécialistes ni d'écrivains célèbres qui exploitent ce sous-genre littéraire dans cette zone géographique. Pourtant, une lecture attentive

de notre littérature arabe nous permet de trouver l'une des premières histoires policières écrites (certains sont remontés jusqu'à *Oedipe roi* de Sophocle pour donner une noble ascendance au roman policier). À en croire Amro Ali Barakat, *Les Mille et une Nuits* sont l'archétype du roman policier. Cette œuvre serait d'essence policière car son cadre général se fonde sur de nombreux crimes. D'ailleurs dans la soixante-neuvième-nuit, connue sous le nom du chapitre des « trois pommes », Shéhérazade nous livre un récit que l'on peut qualifier de policier. En effet, un jour, Haroun Al Rachid, le calife, accompagné de son Vizir Jaffar, quitte son palais pour inspecter les conditions de vie de ses sujets. Il rencontre un pêcheur qui se plaint de sa condition ; d'ailleurs, il n'a pas pêché un seul poisson depuis le début de la journée. Le calife demande au pêcheur de jeter son filet dans le Tigre en lui confirmant qu'il achètera la prise, quelle qu'elle soit, à deux cents dinars. À la surprise générale, la prise est un coffre dans lequel se trouve le cadavre d'une jolie fille. Haroun Al Rachid demande à Jaffar de résoudre l'affaire et de trouver le tueur.

2. Le roman policier arabe, un genre qui peine à se frayer un chemin

Si la production littéraire ne peut être considérée indépendamment de sa réception, la situation du roman policier arabe mène à établir un constat contradictoire : bien qu'il y ait un lectorat avide de ce sous-genre, sa production dans le monde arabe se heurte à plusieurs obstacles. On ne peut parler d'un roman policier arabe dans la mesure où le fossé entre la production et la réception est profond. Le lectorat arabe s'arrache les romans policiers internationaux traduits en arabe. Par contre, ce même lectorat ne s'intéresse pas ou peu à la production du même genre conçue par des écrivains arabes. Ce constat pose plusieurs questions concernant les obstacles qui retardent la prospérité d'un roman policier arabe et l'émergence de spécialistes de ce genre. Pourquoi n'avons-nous pas de spécialistes du roman policier, comme en Occident ? Cela est d'autant plus consternant que la situation politico-économique de nombreux pays arabes depuis les années 1950 devrait être une source d'inspiration pour de tels romans. Il y a des crimes incroyables qui se produisent tous les jours. Viols, incestes, transactions illégales, meurtres, trahisons : les journaux contemporains dans le monde arabe regorgent de ces faits-divers qui nourrissent les univers sombres des romans policiers. Faudrait-il supposer qu'il est intrinsèquement lié à un univers américain, ou plus largement occidental, faut-il que les histoires criminelles qu'il contient prennent place dans cette civilisation puissante et impérialiste, pour figurer sa face sombre ; et le monde arabe se trouve-t-il situé trop en périphérie de ce puissant Occident pour produire des fictions policières convaincantes ? Reste que le roman policier arabe existe, il n'a

à ce jour pas suffisamment trouvé son public, mais il n'en est pas moins à un stade de son évolution qui lui a déjà fait expérimenter de nombreuses pistes dans les deux sous-genres communément établis du roman à énigme (d'ascendance plutôt anglaise, dont les auteurs les plus célèbres restent Agatha Conan-Doyle et Agatha Christie) et du roman noir (d'origine américaine, qui a gagné reconnaissance et notoriété avec les romans *hard-boiled* de romanciers tels que Dashiell Hammett, Jim Thompson ou Raymond Chandler).

Le roman d'espionnage a ainsi connu une vogue : dans le cadre du conflit israélo-arabe, plusieurs romans d'espionnage, que l'on peut rattacher au roman policier, ont vu le jour. *Ra'fat al-Hajjān* (1987) de l'égyptien Ṣāliḥ Mursī reste le plus célèbre exemple de la production arabe dans cette catégorie. Ce roman montre comment un jeune Égyptien a pu infiltrer les services des renseignements israéliens. Le roman a connu un succès sans précédent d'autant plus qu'il a été adapté en série télévisée. Il « [Traduction], s'est imposé comme une lueur d'espoir pour le peuple arabe, lui ayant fourni une revanche (fictive) sur les humiliations qu'Israël a fait subir au monde arabe depuis 1947. » (Al Sawari, 2009 : 70).

Plusieurs romans s'inspirant des codes policiers ont également connu un certain succès. Ainsi, Najeb Mahfoud utilise des éléments constitutifs du roman policier sans pour autant écrire un roman policier. *Le voleur et les chiens* (1961) s'inscrit dans cette perspective. Mahfoud utilise le rythme du roman policier en multipliant les crimes et les poursuites policières sans vouloir écrire un roman policier. Le dessein de Mahfoud dans ce roman est de critiquer la société égyptienne dans les années soixante, surtout la frange de la population qui exploite le slogan de la Révolution pour ses intérêts personnels, comme Raouf Elouane et ses partisans. De plus, on ne peut considérer Saïd Mahrane, le protagoniste du *Voleur et les chiens*, comme un vrai criminel, parce qu'il s'est assigné la mission d'éliminer ces hommes corrompus. C'est un hors-la-loi, imprégné de principes de justice et d'égalité, qui fait régner la justice à la manière de Zorro ou Robin de bois, mais de manière plus violente. L'intrigue policière n'est qu'un miroir de la réalité de la société. Les crimes et les poursuites policières complètent la dimension réaliste du roman. La résolution d'une enquête ou la perpétration d'un crime ne sont pas au cœur de cette fiction, plus consacrée à la dénonciation de la corruption en Égypte.

Certains romans se sont révélés plus conformes au sous-genre du roman à énigme⁴. Ahmed Khaled Tawfiq⁵ confirme que l'Égyptien Mahmoud Salem est le premier à avoir écrit un véritable roman à énigme, *Al Moukamiroun Al Kamssa* (« Les Cinq aventuriers »), publié en 1973 ; celui-ci s'adressait principalement à la jeunesse. *Al Moukamiroun Al Kamssa* est une série d'histoires policières, inspirée de la série anglaise *The Five Find-Outers*, et qui tourne autour d'enlèvements, de

vols et parfois d'espionnage. La série mettait en scène cinq aventuriers âgés de neuf à quatorze ans : Tawfiq, Nussa, Loza, Atef et Mohib, ainsi que leur chien Zenger.

De nombreux chercheurs et critiques ont attribué la raison de la stagnation du roman policier dans le monde arabe au manque de liberté. En effet « [Traduction], la relation entre l'essor du roman policier et la liberté peut sembler étrange à première vue, mais en connaissant l'essence du récit policier on peut comprendre que ce lien est certain » (Haj, 2001). Le roman policier repose principalement sur une enquête (celle du héros, mais en amont celle de l'auteur qui bien souvent va s'inspirer d'affaires réelles) qui mène à élucider les circonstances d'un crime. L'enquête ne se fait que dans une atmosphère de liberté qui est quasi-absente dans le monde arabe. Ainsi, si un écrivain veut faire un roman policier et s'inspirer d'affaires authentiques, il va se heurter à de nombreuses restrictions et à la censure. C'est ce que dit l'écrivain syrien vivant en Allemagne Rafik Shami : « [Traduction]. La première raison de l'absence de roman policier est l'absence de la liberté dans tous les pays arabes. » (Cité par Ibrahim Haj, 2011). De son côté, Bouchaib al Sawari confirme que les régimes totalitaires arabes interdisent à la police de rendre publics les crimes qui se commettent dans la société pour ne pas compromettre le pouvoir. Bien que le nombre de crimes commis, sous toutes ses formes, soit élevé dans le monde arabe, le roman policier ne peut s'en emparer, et l'aspiration à la justice et à la vérité qui lui est inhérent est bien souvent étouffée dans les pays arabes. L'écrivain égyptien Oihid al Taouilla pense que « [Traduction], la répression contre le citoyen arabe depuis des décennies a fait de lui à la fois la victime et le héros épique d'un long roman policier. Ainsi, nous devons commencer par lire notre long roman policier avant d'essayer de lire des petits romans policiers. » (Cité Mohammed Ayt Hana, 2018). Il ajoute : « en Égypte, dans les premières années de ma jeunesse, on disait quand une personne disparaissait que le gouvernement l'avait prise. » (Cité par Mohammed Ayt Hana, 2018). Le roman policier se trouve ainsi directement lié à la liberté d'expression et au système démocratique. Pour pouvoir écrire des romans policiers, il faut avoir la volonté et la possibilité de regarder la vérité en face, et de dire cette vérité.

Par ailleurs, cette relégation du roman policier est renforcée par les jugements d'une bonne part du milieu littéraire arabe, qui refuse toujours de voir en lui une catégorie estimable. Il est souvent déprécié, qualifié de mineur et de léger, il ne ferait pas partie de la littérature noble et digne d'attention. De plus, la réprobation publique et l'illicite contribuent à brider l'univers policier dans le monde arabe. On peut en conclure que le manque de qualité et le lent développement du roman policier dans le monde arabe s'expliquent justement par la morale dominante, le manque de liberté et les tabous de la société arabe (criminalité, sexualité et religion), tabous que les écrivains doivent d'abord surmonter.

3. *Vertigo*, du roman noir à la peinture naturaliste de l'Égypte contemporaine

Le roman d'Ahmed Mourad marque un changement dans la réception de ce sous-genre littéraire. *Vertigo* est un roman sanglant, qui fait défiler businessmen, flicaille et politicaille, tous véreux, qui amassent pouvoir et argent sur le dos des plus faibles. Le romancier se pose en opposant au régime, l'accusant des différents maux qui terrassent la société égyptienne : chômage des jeunes, précarité des logements, bref, aucune issue n'est offerte au peuple. En insérant son héros dans un contexte reflétant avec fidélité la vie quotidienne, Ahmed Mourad arrive, pour la première fois dans l'histoire du genre en Égypte, à créer un roman policier réaliste. Les lecteurs égyptiens et arabes trouvent dans ce roman quelque chose qui les touche d'une manière ou d'une autre. À Ahmed Kamal, le héros du roman, toute une génération d'Égyptiens et d'Arabes a pu s'identifier. Le premier tirage de *Vertigo* a été vendu en moins de deux mois et cela représente un cas exceptionnel dans la réception d'un roman policier arabe, voire d'un roman arabe tout court, si bien que l'on peut se dire que si le roman policier n'avait pas encore connu un succès fracassant dans les pays arabes, ce n'était ni parce qu'il se heurtait à des obstacles culturels, ni parce qu'il était intrinsèquement lié au monde occidental, mais parce que les productions antérieures à *Vertigo* n'avaient pas su saisir de manière convaincante la société arabe moderne et ses problématiques spécifiques.

Le roman noir n'a pas le monopole de la violence littéraire, mais en l'expurgant de tout artifice, en cristallisant sa brutalité, en amoncelant les cadavres, il renouvelle une vision cauchemardesque de la civilisation. La présence continue de la violence dans *Vertigo* n'a pas seulement une fonction thématique, topique du genre policier ; on ne peut la qualifier de complaisante ; elle fait évoluer les personnages dans un univers agressif, et signale des pratiques révélatrices des dysfonctionnements du régime, et plus largement de mœurs égyptiennes : elle est tristement à la hauteur de forfaits réels perpétrés en Égypte. Ahmed Mourad dresse ainsi un catalogue de violences toutes plus horribles les unes que les autres, créant d'ailleurs une parenté entre ce roman égyptien encore méconnu en Occident et un roman mexicain, *2666* (Roberto Bolano, 2004), devenu quant à lui presque un classique malgré sa parution récente. On peut voir que l'intrigue de *Vertigo* se délite même au profit de ce catalogue ; à mesure que le roman progresse, la violence se manifeste de multiples façons.

3.1. Un roman à énigme biaisé

Vertigo raconte l'histoire du jeune Ahmed Kamal, diplômé de la faculté de commerce, qui a hérité du magasin de photographie de son père. Le roman débute quand le jeune photographe, après une longue journée de travail, se rend au bar

Vertigo pour voir son ami Hussam Mounir, un pianiste. Ce bar prestigieux voit défiler l'élite de la société cairote tous les soirs. Ce soir-là, sa vie va complètement basculer. Depuis le balcon du bar où il attend que son ami finisse son travail, il va assister à l'exécution de ce dernier et de presque tous ceux qui se trouvent dans le bar par trois tueurs professionnels. Ahmed Kamal découvre le massacre du bar *Vertigo* et devient le héros involontaire du roman d'enquête qui va suivre, car son appareil a saisi des clichés compromettants pour les commanditaires du massacre, et Ahmed est résolu à venger son ami, victime collatérale d'un règlement de comptes. *Vertigo* « noircit » la réalité sociale et politique égyptienne ou plutôt il la présente aux lecteurs dans toute sa nudité et sa monstruosité.

Une première particularité que l'on peut relever dès les premières pages de *Vertigo* est son appartenance non-exclusive au sous-genre du roman noir. Par l'argument qui nous est présenté par l'auteur, celui d'un héros extérieur à un univers de criminalité et qui se donne pour but de le dénoncer, d'en exorciser la puissance maléfique par sa volonté et son intelligence, on peut percevoir un lien avec l'univers du roman à énigme, là où les romans les plus noirs s'émancipent du personnage de l'enquêteur et du thème de la quête de vérité et de justice propres au roman policier anglais en représentant un univers seulement peuplé de criminels (*Pottsville, 1280 habitants*, est un exemple fameux de cette évolution du roman policier).

Cependant, l'ambiance de *Vertigo*, extrêmement oppressante, penche largement du côté du roman noir ; mais surtout, ce qui distingue son protagoniste d'autres héros enquêteurs ou justiciers est précisément ce début de roman ; car Ahmed n'apparaît pas après la violence, afin de faire la lumière sur les causes de son surgissement, en se plaçant dans une zone surplombant celles des coupables et des victimes ; il devient un héros et un justicier à partir du moment où il a été plongé dans le massacre du bar *Vertigo*. Cette expérience baptismale suscite un bouleversement en lui, une métamorphose. Ses yeux se dessillent et il comprend qu'il a toujours été une victime de cette violence sociale, mais qu'il ne pouvait pleinement comprendre les causes sociales de la violence qu'en faisant l'expérience, traumatisante, du massacre. C'est aussi l'une des raisons pour lesquelles l'identification des lecteurs arabes à ce protagoniste a été si forte.

3.2. Une écriture visuelle

Le crime du bar *Vertigo*, qui inaugure le roman d'Ahmed Mourad, est commandité par le Grand Pacha. Ce dernier cherche à faire taire Hisham Fathi et à envoyer un message fort à Yaya Dinon, deux hommes d'affaires connus. Le Pacha confie la mission à Adil Nassar qui la délègue à son tour à Safwan al-Behiri :

[Traduction]. *On doit régler quelques affaires. Premièrement, le Pacha a reçu un enregistrement dans lequel Hisham Fathi tenait des propos compromettants à l'égard de son fils. [...] Hisham Fathi, cet idiot, s'est condamné, le Pacha ne veut plus entendre parler de lui.*

- *Quels sont vos ordres, monsieur ?*

- *Un accident, comme celui de Karim al Soussi, qui a tué sa femme et s'est suicidé.*

- *Yaya Dinon a quant à lui transféré une grosse somme d'argent le 2 février dernier à l'étranger ; de plus, la transaction d'armes qu'on lui avait confiée, il s'en est retiré sous prétexte qu'il y avait un défaut de fabrication, et nous savons que cela n'est pas vrai. [...] Nous voulons lui envoyer un avertissement fort, une chose qui l'affecte, qui le brise, c'est-à-dire qu'il devienne un mort-vivant (Mourad, 2007 : 47- 48).*

Adil Nassar et Safwan al-Behiri, policiers corrompus, sont les nettoyeurs du régime. Ils sont chargés des opérations d'intimidation et de liquidation de tous ceux qui s'opposent à l'oligarchie en place dans le pays ou bouleversent l'équilibre des pouvoirs permettant aux maîtres d'assurer leur pouvoir. Les commandos envoyés par Safwan al-Behiri massacrent ainsi tous ceux qui se trouvent dans le bar. Si l'on peut encore trouver une justification, un mobile, aux crimes particuliers, il n'en va pas de même pour les massacres. Dans le cas du massacre du bar Vertigo, « on passe d'une violence utilitaire, servant un but précis, à une violence comme fin en soi » (Simonutti, 2004 : 25), ce qui est beaucoup plus effroyable que n'importe quel règlement de comptes, aussi sombre soit-il. La lutte entre acteurs du pouvoir, sanglante, ne s'embarrasse pas de préserver les figurants insignifiants présents dans la salle : le peuple est une quantité négligeable. Il faut citer le récit du massacre dans sa totalité pour en saisir toute la brutalité :

[Traduction]. *Trois hommes musclés portant costumes et cravates noirs sortirent de l'ascenseur. Leur expression était dépourvue d'émotions. L'un d'eux sortit une cigarette, l'autre la lui alluma devant l'ascenseur et le troisième alla vers la fenêtre pour regarder le Nil. L'un des gardes du corps, assis au bar, se dirigea vers eux pour leur expliquer calmement que leur présence n'était pas souhaitable lorsque, tandis qu'il parlait, son oreille gauche éclata soudainement, emportant une partie de son cerveau. Il tomba par terre comme une masse. Après, tout se passa vite. Ce qui persuada son oreille d'abandonner sa tête n'était qu'une balle tirée d'un pistolet silencieux par l'homme qui, un instant avant contemplait intensément, près de la fenêtre, le Nil. À ce moment-là, les deux autres sortirent leurs pistolets et leurs balles vinrent se loger dans la poitrine de monsieur Morgan, qui recula violemment et tomba*

sur le cou, au-dessus du tabouret du bar. Une chute qui pourrait être la cause de sa mort plutôt que les balles. Une chute qui réveilla la réaction tardive de l'autre garde du corps assis au bar, lequel sortit son pistolet et tira deux coups, dont l'un toucha la porte de l'ascenseur et l'autre se logea dans le côté droit de l'assaillant qui se tenait près de la fenêtre, avant qu'il ne fût abattu par deux projectiles tirés de deux côtés différents dans sa poitrine et dans son cou par les deux autres ; ils se séparèrent dans deux directions différentes, qui paraissaient biens étudiées, ce qui dénotait leur professionnalisme. L'un d'eux se dirigea vers le bar et l'autre vers la table que Hisham Fathi retourna avant de sortir son colt en argent. Il tira une balle vers l'un des assaillants, le plus proche, qui paraissait être leur chef, ce qui lui arracha un morceau de l'épaule droite. Cette balle croisa en route une autre balle qui se logea dans le visage de Hisham Fathi, précisément au-dessus de son visage et qui le fit tomber sur les genoux, puis il s'affaissa sur son visage dont les traits avaient complètement changé. [...] Le troisième assaillant descendit le barman, qui courait vers la salle de bain, avec deux balles dans le dos. Puis il se dirigea vers Hussam qui se tenait derrière le piano. Il le regarda dans les yeux pendant un moment, puis il leva le canon de son pistolet. À ce moment-là, Hussam tourna le regard sur le balcon où Ahmed se cachait et observait la scène avec terreur, en montrant la moitié de son visage. Leurs yeux se croisèrent pendant une seconde. Hussam ferma les yeux et reçut une balle qui transperça le côté gauche de son visage et brisa le mur de verre rempli d'eau derrière lui. [...] Dans le bar ne demeuraient plus que trois personnes : Tarik, le responsable des réservations. Il vint de tomber devant l'ascenseur extérieur, touché par une balle tirée par l'un des assaillants ; un garçon aussi était séquestré dans la cuisine. Le dernier était Yaya Dinon, dont se rapprocha l'homme qui venait de tuer Hisham Fathi, lequel baignait déjà dans une mare de sang ; elle avait transformé son large costume en tenue de condamné à mort. L'assaillant pointa son arme sur Yaya Dinon en attendant le retentissement de la dernière balle qui fut tirée du côté de la cuisine et se logea dans la poitrine du garçon détenu. Puis l'assaillant tira trois balles, avec précision, dans le genou de Yaya Dinon. (Mourad, 2007 : 34-35).

Nous pouvons constater que l'écriture de cette scène se rattache à une écriture cinématographique dans la relation crue des circonstances du massacre, qui suscite le malaise et exploite un effet de brutalité - le ton d'évidence de ce qui est raconté et le choix d'une froide focalisation externe ôtant leur humanité aux personnages présents dans cette scène. Ce passage nous fait évidemment penser aussi à une scène classique de cinéma (en effet, le roman noir et le cinéma ont partie liée, et ce de manière encore plus marquée aujourd'hui qu'à l'époque où

les polars sont apparus), au cours de laquelle les assassins entrent dans un lieu, prêts à passer à l'attaque. Le lecteur est marqué par l'action des spadassins, tantôt glacés, invisibles, tantôt vifs, meurtriers. Ces assassins l'emportent grâce à la violence, à leur physique imposant et à leur froide détermination. Ces traits de caractère rendent vraisemblable l'issue de la lutte. Un contraste très fort oppose les prémisses de cette scène (l'atmosphère feutrée et élégante du bar *Vertigo*) et le chaos régnant à la fin du massacre : cette rupture, c'est celle que connaît alors le héros lui-même. Le *Vertigo* d'Ahmed Mourad rejoint alors le *Vertigo* d'Hitchcock ; le héros du roman égyptien voit aussi en un instant un univers de rationalité, gouverné par le surmoi, flancher, basculer dans un sombre monde parallèle peuplé d'instincts refoulés, d'une manière similaire à la spirale descendante dans laquelle Scottie, le protagoniste du film incarné par James Stewart, sombrait⁶. Les personnages de cette scène seront pour le reste du roman associés à ce déchaînement de violence. Le héros même, qui n'a su sauver son ami ni intervenir, voit une grande part de son humanité retirée à la fin de cette scène. Scottie comme Ahmed Kamal entament alors un voyage bien involontaire à l'intérieur d'une région dangereuse de la société comme de leur propre conscience, une région que l'on pourrait nommer le Ça, pour nous exprimer en termes freudiens.

Ce sont dès lors les armes qui dominent ; le fait divers rejoint les images d'exactions guerrières, trop nombreuses dans les pays arabes, faisant bien de *Vertigo* un polar spécifiquement arabe. On voit l'importance que l'horreur occupe dans l'écriture d'Ahmed Mourad, elle fait partie d'une esthétique qui prétend exprimer une réalité arabe contemporaine. Tout ou presque dans son roman passe par le regard, l'image horrifiante s'impose aux yeux des personnages (ceux d'Ahmed et de son appareil photo) comme à ceux du lecteur. Tout est fait pour rapprocher la lecture de ce passage de l'expérience d'un spectateur. L'auteur transforme la violence en tableau grâce à la figure de style de l'hypotypose, nous imposant une vision d'une Arabie contemporaine où l'homme est nié par une violence qui fait de lui un objet.

Tzvetan Todorov estime que, de manière générale, la brutalité distingue le roman noir des autres genres littéraires : « Certains traits de style dans le roman noir lui appartiennent en propre. Les descriptions se présentent sans emphase, même si l'on décrit des faits effrayants ; on peut dire qu'elles connotent la froideur. » (1971 : 17). Le massacre du bar *Vertigo* est en effet rendu sans velléité de déploration ou de dénonciation. Il est décrit minutieusement, action par action. La dénomination des criminels par « les assaillants » contribue à la froideur que Todorov mentionne. L'acte violent opère par l'image et tente de s'émanciper du cadre textuel, dans une esthétique inverse à la dramaturgie classique ; on sent

à quel point cette manière de traiter la violence lui ôte tout le pathétique que pouvaient avoir des récits de mort de héros classiques (celle d'un Hippolyte ou d'un Pyrrhus par exemple). De plus, la brutalité de l'écriture de la violence dans la scène du massacre vient du fait que l'on nous donne l'impression d'assister à une situation réelle, qui a seulement été transposée dans le roman sans maquillage, sans aucune forme d'adaptation. Ce massacre est symptomatique d'une société en crise. Le roman utilise ainsi le massacre pour donner à voir l'état morbide dans lequel plonge toute une société.

3.3. Une narration circulaire

« La tension du roman policier à énigme reposait sur le dévoilement de l'identité du coupable » (Simonutti, 2004 : 46) et dans le jeu instauré tacitement dans le pacte de lecture entre le romancier et le lecteur : les pistes vers la résolution de l'intrigue, les péripéties de l'enquête sont autant d'éléments de complicité entre eux, un jeu biaisé par la plume omnipotente de l'auteur (du moins pour les meilleurs représentants de ce sous-genre). « Si la tension persiste au sein de l'enquête du roman noir, on peut voir qu'elle ne porte plus sur le même objet, c'est à dire la découverte du coupable. » (Simonutti, 2004 : 46). En effet, il arrive que nous sachions à l'avance qui commet, ou qui va commettre les méfaits. C'est le cas dans *Vertigo*, le lecteur connaît le nom du chef des commandos, un certain Tarik Hassan Abdoullah, un homme marié à Soumya, enceinte de cinq mois. *Vertigo* rejoint alors tout roman, dans lesquels tout ce qui compte est de savoir ce qui va advenir des personnages, mais il se caractérise en plus par un univers de violence où le crime peut survenir à tout moment. L'autre aspect qui le distingue est que la tension vient plus précisément de l'incertitude quant à la place qui sera accordée à la vérité, dont le héros semble le dernier défenseur ; cette vérité, on la connaît dès les premières lignes du roman, et Ahmed Kamal tente courageusement de l'imposer dans la société, au péril de sa propre existence.

Face à la brutalité, à la décadence et à l'iniquité, Ahmed Kamal n'hésite pas à s'engager physiquement et intellectuellement dans son enquête. Contrairement à d'autres auteurs de romans noirs plus cyniques, Ahmed Mourad maintient une étincelle de moralité dans son œuvre avec son protagoniste malmené. Ahmed Kamal ne dispose pas de capacités surnaturelles, il ne se met pas en avant et ne se manifeste pas comme un héros. Il se présente comme « un petit caillou » qui va essayer d'empêcher ces gens de dormir. Ahmed Kamal reconnaît qu'il n'est qu'un nain qui s'attaque à plusieurs géants. Il est bien un humain, fragile et imparfait, mais il est aussi prêt à tout pour faire rayonner la vérité. Il décide alors de se lancer

dans une guérilla contre tout un système corrompu et gagne par là sa dimension exemplaire. Ahmed Kamal fait ainsi appel à ses connaissances cinéphiles et littéraires, puisant dans ses souvenirs de romans d'espionnage et de polars pour prononcer sa déclaration de guerre contre la corruption. Ainsi, après une longue réflexion, à la manière des lettres empoisonnées à l'anthrax, il décide d'envoyer une enveloppe par un courrier normal avec des photos au journaliste corrompu Jalal Morsi : « [Traduction]. Vous avez une seconde chance pour corriger votre ancienne faute. Avril 2005..... le massacre du Vertigo. [...] Les photos dans l'enveloppe blanche. Publiez-les, demandez qu'on rouvre l'enquête contre vos photos. Beaucoup de journaux aimeraient voir la face sombre de Jalal Morsi » (Mourad, 2007 : 224). Jalal Morsi refuse de publier les photos ; il menace Ahmed et envoie les photos au policier véreux Safwan al-Behiri. Le lecteur découvre alors que les oreilles et les yeux des policiers sont présents partout. Le lecteur se trouve devant une organisation mafieuse qui englobe hommes d'affaires, policiers, ministres, journalistes. Face à cette coalition d'êtres corrompus, Ahmed Kamal ne peut plus mener l'enquête scientifique qui avait cours dans le roman policier classique : sur son chemin, les obstacles et chausse-trapes sont trop nombreux pour qu'il trouve un droit chemin vers la vérité et la justice. En découvrant que des policiers sont impliqués, Ahmed cherche ainsi à se protéger. Il contacte Alla Jumaa, un journaliste que Jalal Morsi a licencié de son journal parce qu'il avait écrit un article sur les transactions illégales de Hbibe Amine et Fathi al Assal, deux hommes d'affaires corrompus. Jalal Morsi à la une de son journal a traité Alla Jumaa de diffamateur sans scrupules, qui salit la réputation des gens honnêtes tels que Hbibe et Fathi.

Pour Tzvetan Todorov, le récit du crime et celui de l'enquête sont deux éléments bien distincts. Dans le roman à énigme, le récit du crime surgit bien souvent seulement au point de chute de l'enquête, et il en est un élément ancillaire. Or, dans le roman noir, et dans *Vertigo* en particulier, il y a imbrication de ces deux moments du récit, comme révélée par le débordement de la violence dans toutes les étapes de l'enquête. En effet, Alla Jumaa et Ahmed Kamal réunissent leurs preuves et décident de contre-attaquer. Alla Jumaa réussit à publier les photos indécentes de Jalal Morsi dans un journal privé. La police ferme le journal et oblige son rédacteur en chef à donner le nom de la personne qui a fourni les photos. Une véritable chasse à l'homme commence contre Alla Jumaa et Ahmed Kamal, que la police suspecte d'être la source d'Alla. Se sentant en danger de mort, Alla Jumaa confie à Ahmed Kamal la clé d'un coffre bancaire où il garde des documents qui inculpent Fathi al Assal et Hbibe Amine. Safwan al-Behiri demande à ses hommes de liquider Alla Jumaa en faisant exploser son appartement : « [Traduction] Les pompiers descendaient en portant une civière, Ahmed s'approcha de l'entrée.

La civière portait Alla ou ce qu'il en restait. On le couvrit d'un drap blanc, mais on pouvait voir sa main, dont la couleur était devenue noire. » (Mourad, 2007 : 352). Tout l'art d'Ahmed Mourad consiste ainsi à nous donner à voir, à exhiber la mort et l'horreur (dans ce détail de la main calcinée) pour rendre compte de l'état de toute une société salie, enlaidie par le crime pervers. La couleur noire de la main reflète le noircissement de la société. *Vertigo* exhibe ainsi cette image horrible aux yeux du lecteur comme à ceux d'Ahmed, qui a décidément plongé dans les abîmes de la corruption égyptienne et voit les rares hommes justes du pays cruellement éliminés. La carbonisation du corps agresse le spectateur (fictif) et le lecteur de la même manière, comme si cette horreur, cette douleur, nous étaient directement montrées, afin que nous prenions une pleine conscience du caractère révoltant de la mainmise d'hommes corrompus sur nos pays.

Ahmed Kamal réussit à récupérer les documents d'Alla avant la police et il laisse à la place une enveloppe pleine de photos. Sur une de ses photos, on voit Alla Jumaa et Juda, évidemment une photo retouchée. Ainsi, la police arrête de chercher Ahmed Kamal en pensant que feu Juda était la source d'Alla. Si la violence apparaît de moins en moins justifiée et de moins en moins justifiable, il paraît difficile de demander à l'enquête de justifier et de faire comprendre le crime. L'enquête d'Ahmed Kamal achoppe, l'homme avoue son impuissance face à la violence. La violence fait obstruction au cheminement intellectuel qui constitue l'enquête dans le roman policier classique. Même si Ahmed Kamal n'a pas réussi à véritablement les inquiéter, il réussit au moins à mettre en lumière la culpabilité de ses ennemis. Grâce à son ami Omar, un génie de l'informatique, Ahmed publie sans se compromettre toutes ces photos sur internet et suscite ainsi un scandale sans précédent.

Si dans le roman policier classique, le récit se clôt dès résolution du crime, dans le roman noir, le héros échoue à expliciter la violence et *a fortiori* à la conjurer. L'enquête ne réussit plus à restaurer l'ordre. C'est bien pourquoi l'enquête se défait au profit, semble-t-il, de l'envahissement de la violence dans *Vertigo*, des coups bas et de la diffamation - procédés auxquels le héros lui-même est contraint de céder, toute tentative pour vaincre ses ennemis avec droiture étant vouée à l'échec. Le roman noir constitue une inversion complète du roman à énigme puisque dans ce dernier, le crime constitue l'origine du récit, tandis que dans l'autre, il entache l'univers fictionnel du début à la fin de la narration. Une analyse de la fin de *Vertigo* nous permettra de voir comment le roman noir opère ce détournement du roman à énigme. *Vertigo* s'ouvre sur un massacre, et se clôt par une série de meurtres. Suite au scandale, Jalal Morsi, le journaliste corrompu, qui a réussi à fuir en Angleterre, est liquidé. Tarik Hassan Abdoullah, le chef des commandos, est lui-même assassiné par un tueur à gages envoyé par Yaya Dinon pour se venger :

[Traduction]. *L'homme se mit à côté de lui pour regarder la mer : « Beau paysage ».*

Tarik répondit sans enthousiasme : « Oui ».

L'homme : « Tu es seul ici ? »

- Qui es-tu ? »

Il se retourna et découvrit le canon d'un pistolet silencieux pointé sur sa tête : « Yaya Dinon te passe le bonjour. »

La mer disparut, la lune s'éteignit et le bruit des vagues cessa.

(Mourad, 2007 : 396).

La similitude entre le début et la clôture du roman nous montre que la situation de la société égyptienne n'aura pas évolué. Les remous politiques, entre l'inertie du début et de la fin du roman, ont eu peu d'impact sur l'Égypte. Tout compte fait, *Vertigo* est le miroir déformant du Bildungsroman et l'avalissement stylistique du roman policier classique dans la mesure où toutes les actions menées dans le roman sont vouées à l'échec et condamnent la société au statu quo. Pour le lecteur, il s'agit plus d'un roman de confirmation que d'un roman de formation avec cette implacable vision du monde. De façon plus cruelle, la fin montre que la mort elle-même est vaine, les nombreux meurtres représentés dans le roman n'ont pas permis de faire évoluer la situation de la société : ils ont pour seule conséquence de substituer au sommet de l'État des personnages corrompus par d'autres personnages corrompus. La fin des romans noirs « se caractérise par le fait de ne livrer qu'une conclusion partielle, dans le sens où elle ne clôt pas l'histoire. » (Simonutti, 2004 : 77). Ceci est particulièrement vrai chez Ahmed Mourad. La structure de *Vertigo* s'affirme comme une structure en boucle. La fin du roman, tout comme la violence omniprésente au fil de la croisade du héros, signale l'échec probable de cette dernière et la répugnance du roman noir à restaurer l'ordre. De cette façon, la violence ne commence pas avec l'enquête d'Ahmed et ne s'achève pas avec elle. La violence n'occupe pas la même place et la même fonction qu'elle occupait dans le roman à énigme. Omniprésente, continue, elle ne s'achève pas par la résolution de l'énigme, elle déborde le parcours du héros, elle est un océan dans lequel le héros plonge, puis ressort, souillé. Elle est la valeur maîtresse présidant les rapports dans la société.

Cependant, s'il y a bien un changement entre le début et la fin, il se situe dans la réhabilitation de la mort d'Alla : « [Traduction]. Les photos d'Alla Jumaa et Juda apparaissent sur la une des journaux indépendants. Plusieurs histoires se tissent autour d'eux. Certains disent qu'ils sont des amis de la lutte contre la corruption. » (Mourad, 2007 : 392). L'art de Mourad consiste à faire voir la violence symptomatique de la désagrégation de toute une société ; dès lors, la seule ouverture

que suggère ce roman circulaire résiderait dans une réponse collective, civile, à la violence hiérarchique, car nul héros vraisemblable ne saurait à lui seul rétablir l'ordre. La réponse à cette violence sera donc politique.

3.4. Un roman de la désillusion

En assistant au massacre du *Vertigo*, Ahmed accède à un autre niveau de conscience, il acquiert une vision plus surplombante et exhaustive des maux que connaît sa ville, et plus largement l'Égypte. Dès lors, la narration change de patronage, reléguant le roman policier, ses enquêtes, son aspiration à la justice et à la lumière, pour s'affilier à une littérature d'inspiration naturaliste. C'est désormais la peinture d'une société gangrenée, d'un pessimisme digne d'un Zola, qui prévaut.

Le concept éponyme développé par Erich Auerbach dans *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, pose l'interpénétration du réel et de la fiction dans *Vertigo*. En effet, Auerbach conçoit l'« imitation » littéraire comme un procédé consistant à transférer dans un tissu textuel (narratif) de la réalité, apparemment non manipulée par les artifices de la représentation. Pour Auerbach la mimésis ne serait donc pas un mode de représentation du réel, mais bien plutôt un mode de présence du réel dans la représentation. *Vertigo* nous décrit si bien la géographie des lieux que nous pourrions reconstituer les divers déplacements des personnages en nous aidant d'une carte du Caire, de quartier en quartier, d'Al Zamalek et d'Al Manil jusqu'à la place Talat Harb par exemple. Chaque déplacement renvoie à un référent réel. De plus, *Vertigo* nous renvoie aux années qui précèdent la révolution égyptienne, à l'issue de laquelle Hossni Moubarak a abdicé. L'auteur se garde cependant de donner des indications temporelles plus précises, mais on retrouve l'ambiance propre à ces années : c'est un interminable et monotone présent de corruption, qui s'est étiré pendant des décennies en Égypte. *Vertigo* rend compte de la sociologie du Caire à cette époque. Il nous donne à voir les groupes sociaux qui composent la ville suivant leur profession et leur rang social. Avec une prédilection, comme le fait remarquer Ahmed Mourad lui-même, pour les pauvres et les oubliés de la société égyptienne, qui pour une fois, par inversion romanesque du réel, occupent dans son œuvre plus de place que les puissants. Il dépeint ainsi minutieusement le quartier pauvre où Ahmed Kamal habite. Il nous fait voir tour à tour la misère de la majorité de la population et l'exubérance de la vie d'une minorité qui prend tout le pays en otage.

Le cadre réaliste posé par le romancier est assez révélateur de ses intentions. Sont visés par sa plume acerbe les organes de presse, les partis politiques, les courtisans du pouvoir. Si Ahmed Mourad inscrit son univers fictionnel dans un réel

connu par le lecteur, il semble qu'il cherche à s'en rapprocher le plus possible, à faire comme si le roman était un calque de la réalité, mais sur lequel il inscrit également les émotions des Cairotes. Parmi ces effets de réel, on voit qu'Ahmed Mourad insère des articles de journaux, fictifs, recourant à tous les moyens pour que ses lecteurs soient persuadés que des modèles réels existent non seulement pour ses personnages (à la manière d'un La Bruyère), mais aussi pour les crimes perpétrés dans le livre. De plus, Ahmed Mourad utilise des noms qui nous font penser à des personnalités réelles. À titre d'exemple, quand il parle du jeune prédicateur très populaire Amro Hamed, on ne peut que penser au célèbre prédicateur égyptien Amro Khaled. Et quand l'auteur nous parle du prédicateur Khaled Asskar, que le gouvernement soutient pour contrecarrer la popularité et l'influence d'Amro Hamed, nous pensons au controversé prédicateur égyptien Khaled al Gendi. Toutes ces interrogations des lecteurs sur d'éventuels référents réels aux personnages de *Vertigo* sont bien légitimes, car elles naissent du constat que les similitudes entre l'auteur et son héros sont flagrantes : les hommes corrompus qu'a vus l'ex-photographe Ahmed Mourad ne sont-ils pas tous représentés dans le roman du photographe fictif Ahmed Kamal ? Les similitudes entre le héros et son auteur sont trop nombreuses dans le roman pour ne pas éveiller de tels soupçons : ils portent tous deux des lunettes, ils sont nés le jour de la Saint-Valentin, ils ont tous deux hérité du travail de leur père... La question qui se pose dès lors est de savoir si ce protagoniste quasi-autobiographique est entouré de personnages eux-mêmes à peine romanesques, quasi-calqués sur le réel, ou si Ahmed Mourad construit autour de ce héros si proche de lui un monde réaliste, mais né avant tout de sa propre fantaisie, même si celle-ci construit un univers très vraisemblable.

Le réalisme de *Vertigo* est loin d'être un ornement littéraire, il contribue à faire de ce roman noir un vrai document. S'il parvient à nous faire percevoir la sociologie d'un pays à une époque donnée, c'est qu'il opère un travail de prélèvement littéraire de nombreuses bribes de réel. Le travail s'élabore en premier lieu à partir de l'exploitation des faits divers : comme le confirme Claude Chabrol, le fait divers « a un avantage considérable, il permet de bâtir la petite maison que l'on veut faire sur un terrain solide, puisque réellement existant. » (Cité par Bubied Annick et Marc Litis, 1999 : 114). Les actions du roman rejoignent ainsi des faits divers qui sont advenus dans la réalité, laissant l'opportunité aux lecteurs de les critiquer.

Vertigo s'approprie en outre l'idée du témoignage habituellement réservée à l'écriture journalistique. Le témoignage dans le roman noir diffère du témoignage journalistique dans le sens où un article de journal, et notamment un article retranscrivant un fait divers, est souvent écrit sous le mode de la constatation, non engagée (bien que cette seule constatation soit déjà un acte courageux de la

part du journaliste qui la publie). Le sujet traité est anecdotique car il se périmé, vite remplacé par d'autres faits divers plus frais. À la différence de l'article de fait divers, le roman noir va témoigner, non pour répondre au désir de sensationnel du lecteur, mais pour l'amener à réfléchir ; il retient parmi le flot de faits divers un événement et le fige, nous invitant à comprendre l'étendue de ce qu'il révèle sur notre société. Le roman noir ne donne pas nécessairement à voir ce que le lecteur désire, favorisant une écriture coup de poing qui peut le brusquer. Il est important de voir tout d'abord que *Vertigo* ne témoigne pas seulement au sujet d'une affaire criminelle, mais aussi sur l'état d'une société donnée, d'un système décrypté tout au long du roman. Comme le confirme Ahmed Mourad, le crime est le déclencheur de l'histoire, mais peu importe qui a commis le crime ou quelle sera la punition. Ce qui prime, c'est le drame humain, la dissection de la société⁷ en différents niveaux et l'observation de ces niveaux pour mieux les comprendre. Le témoignage de *Vertigo* consiste, nous l'avons vu, à rendre compte de l'état morbide de la société égyptienne, mais il nous donne aussi à voir la perversion criminelle sous toutes ses formes. L'écriture de *Vertigo* frappe le lecteur par la diversité des images d'horreur qu'elle propose et par la netteté de ces mêmes images.

Pour finir cet article, nous essaierons donc d'établir quelques enseignements à tirer de cette esthétique réaliste suivie par Ahmed Mourad dans *Vertigo*, en commençant par aborder le thème de la sexualité.

4. La perversion des rapports amoureux

La violence exercée par une élite cairote dépravée s'affirme comme une force centripète, qui attire toutes les actions et aspirations des personnages pour les assujettir. Ainsi, le sexe se trouve associé à elle dans *Vertigo*.

Le lieu dans lequel les représentants du pouvoir se rencontrent est logiquement le cabaret, lieu de débauche dont l'existence est hypocritement préservée dans un pays qui se prétend religieux. Dans le cabaret *Le Paris*, on fait la connaissance de plusieurs personnalités qui ont de l'influence dans la société égyptienne : Fathi al Assal, qui possède la plus grande société agroalimentaire en Égypte ; il appartient à la famille du ministre Abd al Rahim al Assal et monopolise le marché, augmentant et baissant les prix à sa guise ; Hbibe Amine, le fils de Sharif Amine, un des hommes les plus influents du pays ; Jalal Morrsi, le rédacteur en chef du *Journal de la liberté*, un journal soi-disant d'opposition. Dans ce cabaret, qui dissimule une maison close, hommes d'affaires, hauts fonctionnaires et députés viennent assouvir leurs fantasmes pervers. Les masques de la décence de ces personnalités publiques tombent. Dans ce cabaret, on voit aussi à quel point les personnes influentes

s'entraident et se soutiennent. Leurs rapports conflictuels racontés à la une des journaux ne sont que des apparences pour tromper l'opinion publique, représenter le spectacle d'une démocratie confrontant des personnalités au service d'idéaux politiques.

Mais le sexe, aussi vicieux soit-il, devrait appartenir à la sphère privée pour tous ces hommes de pouvoir. Or, il n'en est rien, car leur soif de pouvoir exploite cette faiblesse pour abattre leurs adversaires.

Safwan al-Behiri, l'un des deux nettoyeurs à la solde d'une élite cairote corrompue, s'est spécialisé dans les manœuvres destinées à avilir publiquement des personnages publics. Le roman nous donne l'exemple d'une actrice très célèbre que Safwan al-Behiri a vilement recrutée :

[Traduction]. *La mission était de la surprendre avec un amant étranger complice ; quand celui-ci se trouva seul avec elle dans une position intime, la police rentra dans la chambre surveillée avec des caméras. Elle fut arrêtée pour prostitution avec la sextape comme preuve ; elle se crut perdue quand on la convainquit que l'homme était un espion israélien et qu'elle serait accusée de collaboration avec un État étranger. Elle eut un malaise et devint alors une pâte molle, que l'on jeta à n'importe quel responsable.* (Mourad, 2007 : 49).

Dès lors, l'actrice sera utilisée comme une arme, une arme sexuelle, pour piéger les opposants au régime. Cette méthode vise à amoindrir la légitimité morale de tous ceux qui se dressent contre le régime. En outre, le discrédit dans lequel tombe une personne ainsi humiliée a les mêmes avantages qu'une mise à mort, car on ne se relève pas d'une telle chute dans la corruption. Même si la morale et la vérité sont deux valeurs distinctes, on ne peut dans un régime qui a partie liée avec la religion considérer la vérité d'un énoncé s'il est formulé par une personne dont il est établi qu'elle est immorale. Ainsi, « la dernière barrière, avant que la société ne tombe dans une complète violence, est franchie. » (Simonutti, 2004 : 30). Safwan al-Behiri, dont « la conscience est morte d'un infarctus » (Mourad, 2007 : 49), ne perçoit pas la transgression : il est utile à ses supérieurs. Ils se servent de lui parce qu'il n'a pas de scrupules. Il a perdu toute notion de ce qui ne se fait pas. Il n'est pas conscient de la limite franchie, et de ce fait, la violence peut se perpétuer. Les sextapes, arme contemporaine de destruction dont il est tristement beaucoup question de nos jours⁸, visent à jeter l'opprobre sur une personne publique, pour faire pression sur elle, ou plus simplement pour s'en débarrasser.

Mais le plus dangereux, c'est que cette pratique est entrée peu à peu dans les mœurs, surtout chez les hommes d'affaires, également corrompus. En effet, le puissant Hisham Fathi a la faiblesse de filmer ses ébats amoureux avec ses conquêtes

féminines. Sa dernière sextape le montrait avec la danseuse Sali, qui travaille dans le cabaret *Le Paris*. Cette sextape est trouvée par la police lors d'une perquisition chez Hisham Fathi. Elle est diffusée sur le net avant qu'on n'élimine physiquement Hisham Fathi, pour, quelque part, rendre plus acceptable sa disparition, dont on n'approfondira pas les causes. L'humiliation provoquée par la diffusion dans le domaine public de turpitudes relevant du domaine privé mène non seulement à la mort politique - cela s'est vu dans le monde réel - mais plus brutalement à la mort physique. Le roman nous ramène ainsi au constat pessimiste d'une régression du système démocratique, dont tous les tenants (la police, la presse, les politiciens) devraient équilibrer leur pouvoir grâce au débat, à la recherche de vérité, vers un univers où les bas instincts ont submergé la raison.

Dans *Vertigo*, le scandale de la danseuse Sali avec Hisham Fathi répète le scandale réel advenu autour des frasques d'une célébrité égyptienne. Son compagnon a filmé leurs ébats amoureux, puis il posté la sextape sur le net. L'affaire a défrayé la chronique. D'ailleurs, le chantage politique via la sextape est une pratique qui s'est très bien exportée en Égypte. Etemad Khorshid⁹ confirme que cette tactique a été employée sous Moubarak contre des opposants au régime. Elle confirme que Safwat Al Sharif, le ministre des médias d'alors, a perverti cinq cents étudiantes et beaucoup d'actrices, appliquant les mêmes méthodes de recrutement que celles racontées dans *Vertigo*, pour neutraliser les opposants, fondant un véritable service secret dont l'arme était la beauté de ses agents. Ce genre d'affaire ne cesse d'alimenter les émissions égyptiennes

4.1. Perversion des rapports sociaux : une réflexion sur la langue

Le roman d'Ahmed Mourad montre comment la corruption des élites gangrène toute une société, dans un mouvement descendant. L'individualisme féroce des chefs devient la norme dans tous les rapports sociaux. Pour démontrer cette idée, l'auteur s'intéresse tout particulièrement à la question de la violence verbale. Celle-ci n'est pas moins destructrice que la violence physique, car les personnes qui en sont victimes vont éprouver des blessures dont les cicatrices, en l'occurrence les souvenirs, demeureront vives pendant longtemps. Ahmed Kamal, le héros photographe du roman, est la principale victime de ces vexations.

En effet, Ahmed Kamal essaie en vain de publier les photos du massacre en les envoyant d'abord au *Journal de la liberté* de Jalal Morsi, pour lequel Ahmed Kamal avait beaucoup d'estime, puis à tous les journaux publics et privés. Tous les journaux préfèrent cependant accréditer la thèse d'un règlement de comptes entre deux hommes d'affaires pour une histoire de femmes. Il abandonne ainsi

pour un temps cette entreprise dangereuse. Sur les conseils de Juda, un photographe quinquagénaire qui considère Ahmed Kamal comme son fils, le témoin dont personne ne veut entendre le témoignage travaille dans le fameux cabaret *Le Paris* dirigé par le dépravé Hbibe Amine. Son regard tombe alors sur des scènes surprenantes, dans cet étrange monde nocturne où célébrités, hommes d'affaires et hauts fonctionnaires viennent se vautrer dans le stupre. Ahmed essaie de s'adapter à ce monde, mais il finit par se disputer avec Hbibe Amine parce qu'il refuse de transmettre à une femme un petit papier sur lequel son employeur a inscrit son numéro de téléphone. Hbibe Amine se met à insulter Ahmed : « espèce d'animal », « femmelette », « racaille », « fils de chien », « fils de pute », « ordure », « espèce d'âne » (Mourad, 2007 : 129). L'utilisation de mots offensants vise à briser Ahmed et à lui faire sentir son infériorité sociale : puisqu'il n'a pas su dominer et se retrouve dans le rôle de simple subordonné, il est moins qu'un homme, une « femmelette », voire un « animal », un « âne » ; sa flétrissure agit même sur ses ascendants pour les salir rétrospectivement (il est un fils « de pute » et « de chien »). En creux, il faut comprendre que l'homme se définirait avant tout par sa capacité à écraser ; ses victimes se voient refuser le statut d'êtres humains. Ici, les injures ne sont donc pas indifférentes. Hbibe Amine est convaincu de son point de vue et ne ressent pas une once de regret après les avoir proférées. Via la répétition incessante des injures, il essaie de détruire Ahmed moralement et psychologiquement. Ahmed se caractérise par la fonction qu'il occupe, à savoir celle de photographe dans un cabaret. Elle le place au sein de la société et le confronte à la violence, au crime, il est un être que tous ces gens daignent à peine regarder, mais lui observe tout attentivement. La lutte des classes n'est pas absente dans *Vertigo*. Les pauvres sont humiliés et sont contraints de subir l'injustice sociale. L'affaire ne s'arrête pas là d'ailleurs et la violence devient plus explicite lorsque Fathi al Assal vient en aide à son ami Hbibe Amine et gifle Ahmed Kamal, demandant qu'on le chasse du cabaret - cependant, Ahmed ne sera pas immédiatement mis à la porte.

Par ailleurs, Ahmed Kamal subit la violence verbale des policiers. Dans l'une des scènes les plus marquantes du roman, le protagoniste se fait humilier par trois policiers devant Ghada, une fille dont il a fait la connaissance, nourrissant déjà des projets de mariage. Les deux amoureux sont assis près du Nil, lorsque trois policiers commencent à les embêter sous prétexte qu'ils sont à proximité de la villa d'un haut responsable. Les policiers demandent leurs pièces d'identité puis ils les soumettent à un interrogatoire. Un des policiers se met à se moquer d'Ahmed et à menacer de dresser un procès-verbal au commissariat pour atteinte à la pudeur publique, parce qu'Ahmed tenait la main de Ghada - reproche d'une grande ironie lorsqu'on a lu les agissements des habitués du cabaret. Ahmed se tait et subit les

humiliations des policiers pour protéger Ghada. Il parle poliment aux policiers, sans se rebeller. Il accepte la violence, se soumet à l'humiliation. Son comportement est proche de celui de tout jeune homme arabe qui ne veut pas faire scandale ni compromettre son avenir. Alors que l'iniquité est la norme dans ce monde, accepter sa lâcheté exige, ironiquement, du courage. En effet, *Vertigo* met en scène des hommes corrompus qui font régner la terreur et fait écho à une injustice latente dans la société égyptienne. Force est de constater que la prédominance des policiers violents et malhonnêtes dans *Vertigo* montre que l'infraction à la loi a en Égypte deux poids et deux mesures, selon le degré de pouvoir de chacun. La décadence de l'institution de la police est ainsi mise en évidence, que ce soit dans ses rapports avec la population, ou dans les agissements qui témoignent de son iniquité. L'omniprésence de la violence policière dans le roman montre que les forces de police, censés protéger l'ordre, se changent en forces de désordre.

4.2. Chaos public et chaos privé

La clique politique mise en scène par l'auteur se distingue par sa brutalité à l'égard de la population et ce pouvoir devient vicié dès lors qu'il s'en prend à l'intégrité physique du peuple. Le renversement des valeurs morales intervient avec des gouvernants qui accablent leurs mandataires. C'est une vaste organisation économique et mafieuse qui se met en place pour anéantir à petit feu la population ; et cette description est au cœur du roman, le sort du héros étant relégué à un second plan (Ahmed est avant tout un regard dans *Vertigo*, son rôle est de nous introduire dans ce monde de manigances et d'ententes malhonnêtes). Fathi al Assal, homme d'affaires soutenu par le ministre Abd al Rahim, fait entrer dans le pays des produits qui « [Traduction], envoient directement les gens au service des tumeurs. Et il n'a pas hésité à vendre la nourriture des chiens et des chats aux Égyptiens en faisant croire qu'il s'agissait de corned-beef. » (Mourad, 2007 : 271). Les frontières entre réel et fictif s'atténuent si bien dans le roman que l'on ne sait plus parfois qui s'inspire de qui. À l'instar de Fathi al Assal, le fictif magnat de l'industrie agro-alimentaire, beaucoup d'hommes d'affaires font entrer en Égypte des produits présentant des risques sanitaires. Ces sortes de crimes sont eux aussi régulièrement à la une des journaux. Ainsi le fait divers, repris et stylisé par la littérature réaliste, permet d'acquérir une connaissance profonde de la société. Un autre magnat du roman, Hbibe Amine, le fils du troisième homme le plus influent du pays, « fait construire un village touristique sur la côte Nord du pays et voyage en Europe en détournant des fonds publics. Ce sont les pauvres qui paient ces frais pour divertir les fils des dignitaires, les héritiers d'un pouvoir corrompu. » (Mourad, 2007 : 243). Sans surprises, Jalal Morsi, impliqué dans de nombreuses manigances

grâce au pouvoir de son journal encore respecté, est encore là pour protéger Hbibe Amine et Fathi al Assal contre tous ceux qui les attaquent, comme il a su le faire en discréditant l'honnête journaliste Alla Jumaa, éliminé dans la dernière partie du roman.

La presse demeurera au service de la corruption. Comme les chefs religieux avant eux, les patrons des médias ont glissé du côté du pouvoir. Ils sont affidés au marché et au pouvoir politique. Journalistes, politiciens et hommes d'affaires forment une association de malfaiteurs qui échappe au regard de la Loi. En effet, Jalal Morsi est parachuté dans le *Journal de la liberté* pour son absence de scrupules et avec l'aide d'hommes influents il gravit les échelons à une vitesse qui défie toute autre réussite professionnelle, devenant le rédacteur en chef de ce journal d'opposition. Dès lors, la politique du journal change, Jalal Morsi figurant le ver qui pourrit une pomme conservant encore une apparence saine. Transformé en simple vassal, Jalal Morsi fait un journal plus royaliste que le roi. Plus élitiste que l'élite, plus langue de bois que les politiques, plus soucieux du maintien de l'ordre établi que la police, Jalal Morsi parvient à transformer des malfaiteurs en héros et participe activement à la perversion de toutes les valeurs autorisant des relations sociales justes.

Vertigo montre le dysfonctionnement d'un ordre politique qui exploite les fragilités de la démocratie. Il se change donc en ordre destructeur, chaotique ; les coups pleuvent sur les innocents comme la foudre s'abat sur les victimes des caprices des dieux de l'Olympe. La distinction par rapport au roman policier classique qui caractérise *Vertigo* peut se lire de façon politique : dans cette œuvre, il est impossible de procéder à l'arrestation d'un coupable, comme il est impossible de réinstaurer un ordre politique. Cet ordre pour ainsi dire mafieux est un milieu protégé, au-dessus des lois en vigueur, mais on pourrait penser aussi, au-dessus des lois les plus universelles de respect de l'être humain, de la vie. Le Grand Pacha et ses hommes ne seront donc nullement inquiétés, même si le lecteur connaît leur responsabilité. Quant aux hommes d'affaires dont la réputation a été écornée par les photos publiées par Ahmed, ils réussissent à quitter le pays avec l'aide du Grand Pacha avant que l'on puisse les arrêter. Au propre comme au figuré, les différents pouvoirs en place dans *Vertigo* ont du sang sur les mains. Si la société est dépeinte comme chaotique, c'est avant tout parce que l'ordre politique est considéré comme la source du désordre ; avide de pouvoir et dénuée de scrupules, elle révolte le lecteur qui rêverait de la voir renversée mais n'obtient pas cette trop facile satisfaction.

Conditionnés par la corruption de cette source politique, les parcours individuels ne peuvent eux-mêmes que basculer dans le désespoir ou le crime. Le chaos individuel découle du désordre du monde, il en est la conséquence. Le parcours d'Ahmed Kamal, le protagoniste de *Vertigo* est chaotique. Le jeune homme est

diplômé de la faculté de commerce. Il appartient à la catégorie de la population la plus touchée par le chômage et la précarité, la corruption n'a fait que dégrader sa situation. Il exerce un morne travail de photographe dans les mariages et cabarets, parvenant à peine à subvenir à ses besoins. L'ordre politique en place ne lui n'offre ni présent ni futur, et cela n'est certainement pas sans rapport avec la détermination qu'il montrera après le massacre du *Vertigo*, malgré tous les dangers qu'il encourra ; Ahmed n'a plus grand-chose à perdre. Ahmed Kamal, qui passe le plus clair de son temps à errer au Caire, a su toucher car il représente un modèle dans lequel un large public s'est reconnu - modèle proche de l'expérience de l'auteur lui-même, qui est allé jusqu'à donner son prénom à son protagoniste. En suivant Ahmed dans son errance de café en café au Caire, le lecteur se voit toujours confronté aux mêmes images, et à maintes reprises, il tombe sur des jeunes frustrés et sans occupation, qui fument le narguilé, consomment de la drogue et regardent des films pornographiques.

Dans *Vertigo*, le désordre de la société contamine aussi la sphère familiale. Ahmed Mourad, bien décidé à livrer un diagnostic désespérément exhaustif du mal qui touche son pays, rend compte du démantèlement de la famille classique : la famille est un lieu où les violences se concentrent et n'est plus un refuge ou le foyer d'où pourrait surgir un autre modèle social. En effet, Ahmed Kamal assiste, impuissant, à la radicalisation de sa sœur Aya, complètement subjuguée par son mari Mahmoud. Ce dernier est un charlatan qui instrumentalise l'islam :

[Traduction] « *Que se passe-t-il à l'intérieur ?*

Ce sont des invités, répondit Aya.

J'entends du bruit.

Elle referma la porte et revint dans la pièce : « Ce sont les invités de Mahmoud, parmi eux, il y a une personne qui souffre et Mahmoud essaie de l'aider.

Ahmed, il l'aide comment ?

Que Dieu nous préserve, elle est possédée par un djinn mécréant.

Le djinn vous possède tous les deux ! Que t'arrive-t-il, toi qui as fait des études, et depuis quand ton ingénieur en informatique fait sortir les djinns et les démons ?

Calme-toi, ils vont t'entendre, ne fais pas de scandale !

C'est quoi ce charlatanisme, cet obscurantisme ? Vous perdez la tête tous les deux ! (Mourad, 2007 : 214).

Mahmoud, ancien étudiant en informatique qui n'a jamais pu se procurer un emploi en accord avec ses études, a fini par se métamorphoser en une personne pieuse et pratiquante, portant une grande barbe et s'habillant en Djellaba. À cause de Mahmoud, la relation fraternelle entre Ahmed et Aya a tendance à devenir

chaotique, à se dissoudre. Elle se détériore complètement quand Mahmoud transforme la maison familiale en cabinet d'exorcisme. Mahmoud est le Tartuffe des temps modernes, l'actualité ne montre que trop les catastrophes que les tartuffes peuvent faire subir non dans la seule sphère privée, mais à l'échelle de pays entiers. La crise ne touche donc plus seulement les institutions, elle a gagné la sphère familiale, et le pauvre Ahmed ne trouve pas même un refuge lorsqu'il rejoint les siens en sortant de l'immonde Cabaret du *Paris*. La démonstration que livre Mourad par le biais de son roman noir trouve ainsi sa complétude quand le dernier refuge du héros, sa propre maison familiale, se trouve lui-même contaminé par la corruption ambiante. Avant même la fin de la narration, qui confirmera le retour de la violence et de l'iniquité (en réouvrant la série des règlements de comptes), l'ambiance du roman devient si étouffante que le lecteur est convaincu de ne pouvoir trouver d'illusoire échappatoire à cette peinture sans concessions de l'Égypte contemporaine.

Conclusion

Vertigo se situe sans aucun doute dans la lignée du réalisme, voire dans celle du naturalisme. Que le lecteur ne soit pas rebuté : l'omniprésence de la violence sert le propos de la peinture sociale. Le chaos y est la représentation la plus fidèle du réel, il n'épargne ni la sphère familiale, intime, ni l'intériorité de personnages eux-mêmes nés dans la violence et l'injustice et destinés à les perpétrer ou à les subir. Le cercle vicieux de la reproduction sociale l'emporte sur toute autre possibilité morale. En effet, tout espoir, tout idéalisme, tout risque d'accalmie sont balayés par une esthétique de la désillusion. *Vertigo* tend vers un réalisme morbide, ce qui le rattache au genre contemporain du roman noir, lui-même affilié aux romans réalistes et naturalistes du XIX^e siècle. L'esthétique de l'œuvre d'Ahmed Mourad découle d'une volonté de dépeindre le réel de façon mimétique, en insufflant à sa fiction la cynique brutalité de celui-ci. Sa description des maux de l'Égypte de l'ère Moubarak finit par atteindre une exhaustivité comparable à celle du roman d'anticipation *1984*, qui partage aussi avec l'œuvre de Mourad l'idée d'une relation étroite entre mensonge et brutalité (c'est dans une salle de torture que l'on impose l'idée que 2+2 font 5, dans l'œuvre d'Orwell, et c'est à coup de suicides assistés et de massacres que l'on maintient l'illusion d'une démocratie dans le roman de Mourad)¹⁰. La corruption générale descend des hautes sphères jusqu'aux appartements les plus délabrés du Caire. Ainsi, le roman peut tout à la fois être qualifié de tableau et de document permettant de saisir avec une grande acuité un passé proche (voire un présent) égyptien. *Vertigo* suscite au fil des pages ce vertige égyptien lié à la transposition d'un réel qui suscite le malaise.

Bibliographie

- Ali-Barakat, A. 2012. « Alif lila wa lila awal riwaya bouliissia matoub'a fi al tarik ». *Alantologia al sard al arabi*. [En ligne]: <http://alantologia.com/blogs/12741/> [consulté le 10 /1/2019].
- Al Sawari, B. 2009. «Moufragat al intaj wa al talaghi fi al riwaya al bouliissia al arabia». *Majelt fousoul*, n° 76, p. 69-76.
- Auerbach, E. 1946. *Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Bern: Gallimard.
- Ayt-Hana, M. 2018. «Riwaya bouliissia bdon shorta wa mouahkikin». *Al alarabi al jaded*. [En ligne]: <https://www.alaraby.co.uk/diffah/opinions> [consulté le 25 /1/2019].
- Bubied, A et Litis, M. 1999. *Le fait divers*. Paris : PUF, collection « Que sais-je », n° 3479.
- Clementi, A. 2014. « Rencontre avec Ahmed Mourad, finaliste du Prix international de la fiction arabe ». *Terra santa*. [En ligne] : <http://www.terrasanta.net/tsx/articolostampabile.jsp?wi number=6379> [consulté le 07/ 02/ 2019].
- Haj, I. 2011. «Al riwaya al bouliissia fi Souria: malgouma et margouba». *Al Majala a la arabia*. [En ligne] : www.arabicmagazine.com/arabic/ArticleDetails.aspx?id=1080 [consulté le 19/1/2019].
- Govin, M. 2001. *Mort, Crime et Violence dans les romans policiers pour jeunesse*. Une thèse soutenue à l'Université Toulouse-Jean Jaurès, sous la direction de Madame Grierson.
- Lacassin, F. 1993. *Mythologie du roman policier*. Paris : Christian Bourgois.
- Marcela, P. 2006. *Le roman noir - une réflexion sur la société française après 1968*. Une thèse soutenue à l'université Filozofická fakulta Masarykovy, sous la direction de Jaroslava Fryčera.
- Mourad, A. 2007. *Vertigo*. Le Caire : Dar al shark.
- Narcejac, B. 1975. *Le roman policier*. Paris : PUF.
- Pons, J. 1997. « Le roman noir, littérature réelle ». In *Les Temps Modernes*, n° 595.
- Reuter, Y. 1989. *Le roman policier et ses personnages*. Vincennes : Presses Universitaire de Vincennes.
- Sadoul, J. 1980. « Introduction ». In *Anthologie de la littérature policière*. Paris: Ramzy.
- Seacombe, M. 2011. « By day, I shot my boss Hosni Mubarak. By night, I dreamt of dictator's downfall ». *The Guardian*. [En ligne]: <https://www.theguardian.com/world/2011/nov/13/hosni-mubarak-ahmed-mourad-egypt> [consulté le 30/1/2019].
- Simonutti, P. 2004. *La violence dans le roman noir : une écriture de chaos*. Une thèse soutenue à l'Université Toulouse-Jean Jaurès, sous la direction de Pierre-Yves Boisseau.
- Tulard, J. 1985. « Le roman policier ». In : *Encyclopedia Universalis*.
- Tzvetan, T. 1971. « Typologie du roman policier ». In : *Poétique de la prose*. Paris : Seuil.

Notes

1. Dans le cadre de notre analyse, nous nous appuyons sur les études suivantes : Simonutti, P. 2004. *La violence dans le roman noir : une écriture de chaos*. Une thèse soutenue à l'Université Toulouse-Jean Jaurès sous la direction de Pierre-Yves Boisseau.
- 2- Al Sawari, B. 2009. «Moufragat al intaj wa al talaghi fi al riwaya al bouliissia al arabia». *Majelt fousoul*, n° 76, p. 69-76
2. Ainsi, *L'Assommoir* serait dans l'ambiance qu'il distille plus proche du polar qu'un roman tel que *Le Chien des Baskerville*.
3. « C'est vrai que le roman policier a mauvais genre : crimes, violence, sexe, catastrophes individuelles et sociales. Une littérature de masse qui ne saurait être proprement littéraire. » (Pons, 1997 : 5).

4. Voici quelques romans :

Kanafani, G. 1980. *Man katala Leila Al Hayek* (qui a tué Leila Al Hayek). Beyrouth : Mouassset al abhat al arbia.

- Farouk, N. 1984. *Rajel Al Mosstahil* (l'homme de l'impossible). Le Caire : Al mouassa al arabia linasher.

- Ḥamdūshī, M. 1997. *Al-Ḥūt al-amā*

- (La baleine aveugle), Al ribat : Okad.

- Ḥamdūshī, M. 1999. *Umm Ṭārik* (la mère de Tarik), Al ribat : Okad.

5. Auteur égyptien, il est le premier écrivain contemporain d'horreur et de science-fiction dans le monde arabe.

6. Une autre intericonicité à relever à propos de *Vertigo* est le film *Blow up* d'Antonioni (1966), qui narre aussi les mésaventures d'un héros photographe témoin d'un crime. Et lorsqu'on cite *Blow up*, il faut également mentionner *Blow out* de Brian de Palma (1981), où cette fois un ingénieur du son est embarqué malgré lui dans une intrigue criminelle.

7. « L'intrigue n'est que le squelette du roman noir, sa chair est l'histoire sociale. » (Pons, 1997 : 7).

8. À l'heure où nous écrivons cet article, c'est Jeff Bezos, l'homme le plus riche du monde qui s'est dit victime d'une telle divulgation de sa vie la plus intime ; plutôt que céder au chantage de ceux qui l'avaient piégé, il a préféré révéler lui-même les images qui le compromettaient.

9. Actrice égyptienne très célèbre, elle dénonce violemment, dans son autobiographie (2015), la corruption du régime de Moubarak.

10. Et dont le *2084* (Boualem Sansal, 2015) est une variation arabe.