

Tzvetan TODOROV  
La typologie du roman policier

Le genre policier ne se subdivise pas en espèces. Il présente seulement des formes historiquement différentes.

Boileau-Narcejac(1).

Si je mets ces mots en exergue à une étude qui traite, précisément, des « espèces » dans le genre « roman policier », ce n'est pas pour insister sur mon désaccord avec les auteurs en question, mais parce que cette attitude est très répandue ; c'est donc la première par rapport à laquelle il faut prendre position. Le roman policier n'y est pour rien : depuis près de deux siècles, une réaction forte se fait sentir, dans les études littéraires, qui conteste la notion même de genre. On écrit soit sur la littérature en général soit sur une œuvre; et il y a une convention tacite selon laquelle ranger plusieurs œuvres dans un genre, c'est les dévaloriser. Cette attitude a une bonne explication historique : la réflexion littéraire de l'époque classique, qui avait trait aux genres plus qu'aux œuvres, manifestait aussi une tendance pénalisante : l'œuvre était jugée mauvaise, si elle ne se conformait pas suffisamment aux règles du genre. Cette critique cherchait donc non seulement à décrire les genres mais aussi à les prescrire ; la grille des genres précédait la création littéraire au lieu de la suivre.

La réaction fut radicale : les romantiques et leurs descendants refusèrent non seulement de se conformer aux règles des genres (ce qui était bien leur droit) mais aussi de reconnaître l'existence même de la notion. Aussi la théorie des genres a-t-elle reçu singulièrement peu d'attention jusqu'à nos jours. Pourtant, à l'heure actuelle, on aurait tendance à chercher un intermédiaire entre la notion trop générale de littérature et ces objets particuliers que sont les œuvres. Le têtard vient sans doute de ce que la typologie implique et est impliquée par la théorie générale du texte; or cette dernière est encore loin d'avoir atteint l'âge de la maturité : tant qu'on ne saura pas décrire la structure de l'œuvre, il faudra se contenter de comparer des éléments qu'on sait mesurer, tel le mètre. Malgré toute l'actualité d'une recherche sur les genres (comme l'avait remarqué Thibaudet, c'est du problème des universaux qu'il s'agit), on ne peut la conduire indépendamment de celle concernant la théorie du discours : seule la critique du classicisme pouvait se permettre de déduire les genres à partir des schémas logiques abstraits. [185]

1. Le Roman policier, Paris, Payot, 1964, p.

Une difficulté supplémentaire vient s'ajouter à l'étude des genres, qui tient au caractère spécifique de toute norme esthétique. La grande œuvre crée, d'une certaine façon, un nouveau genre, et en même temps elle transgresse les règles du genre qui avaient cours auparavant. Le genre de la Chartreuse de Parme, c'est-à-dire la norme à laquelle ce roman se réfère, n'est pas seulement le roman français du début du XIX<sup>e</sup>; c'est le genre « roman stendhalien » qui est créé par cette œuvre

précisément, et par quelques autres. On pourrait dire que tout grand livre établit l'existence de deux genres, la réalité de deux normes : celle du genre qu'il transgresse, qui dominait la littérature antérieure; et celle du genre qu'il crée.

Il y a toutefois un domaine heureux où ce jeu entre l'œuvre et son genre n'existe pas : celui de la littérature de masses. Le chef-d'œuvre littéraire habituel, en un certain sens, n'entre dans aucun genre si ce n'est le sien propre; mais le chef-d'œuvre de la littérature de masses est précisément le livre qui s'inscrit le mieux dans son genre. Le roman policier a ses normes; faire « mieux » qu'elles ne le demandent, c'est en même temps faire « moins bien » : qui veut « embellir » le roman policier, fait de la « littérature », non du roman policier. Le roman policier par excellence n'est pas celui qui transgresse les règles du genre, mais celui qui s'y conforme : Pas d'orchidées pour Miss Blandish est une incarnation du genre, non un dépassement. Si l'on avait bien décrit les genres de la littérature populaire, il n'y aurait plus lieu de parler de ses chefs-d'œuvre : c'est la même chose; le meilleur spécimen sera celui dont on n'a rien à dire. C'est un fait très peu remarqué et dont les conséquences affectent toutes les catégories esthétiques : nous sommes aujourd'hui en présence d'une coupure entre leurs deux manifestations essentielles; il n'y a pas une seule norme esthétique dans notre société, mais deux; on ne peut pas mesurer avec les mêmes mesures le « grand » art et l'art « populaire ».

La mise en évidence des genres à l'intérieur du roman policier [10] promet donc d'être relativement facile. Mais il faut pour cela commencer par la description des « espèces », ce qui veut dire aussi par leur délimitation. Je prendrai comme point de départ le roman policier classique qui a connu son heure de gloire entre les deux guerres, et qu'on peut appeler roman à énigme. Il y a déjà eu plusieurs essais de préciser les règles de ce genre (je reviendrai plus tard sur les vingt règles de Van Dine); mais la meilleure caractéristique globale me semble celle qu'en donne Michel Butor dans son roman l'Emploi du temps. Le personnage George Burton, auteur de nombreux romans policiers, explique au narrateur que « tout roman policier est bâti sur deux meurtres dont le premier, commis par l'assassin, n'est que l'occasion du second dans lequel il est la victime du meurtrier pur et impunissable, du détective », et que « le récit... superpose deux séries temporelles : les jours de l'enquête qui commencent au crime, et les jours du drame qui mènent à lui ».

A la base du roman à énigme on trouve une dualité, et c'est elle qui va nous guider pour le décrire. Ce roman ne contient pas une mais deux histoires : l'histoire du crime et l'histoire de l'enquête. Dans leur forme la plus pure, ces deux histoires n'ont aucun point commun. Voici les premières lignes d'un tel roman « pur » :

« Sur une petite carte verte, on lit ces lieux tapées à la machine :

Odell Margaret

184, Soixante-et-onzième. rue Ouest. Assassinat. Étranglée vers vingt-trois heures. Appartement saccagé. Bijoux volés. Corps découvert par Amy Gibson, femme de

chambre. »

(S.S. Van Dine, *l'Assassinat du Canari*.)

La première histoire, celle du crime, est terminée avant que ne commence la seconde (et le livre). Mais que se passe-t-il dans la seconde? Peu de choses. Les personnages de cette seconde histoire, l'histoire de l'enquête, n'agissent pas, ils apprennent. Rien ne peut leur arriver : une règle du genre postule l'immunité du détective. On ne peut pas imaginer Hercule Poirot ou Philo Vance menacés d'un danger, attaqués, blessés, et, à plus forte raison, tués. Les cent cinquante pages qui séparent la découverte du crime de la révélation du coupable sont consacrées à un lent apprentissage : on examine indice après indice, piste après piste. Le roman à énigme tend ainsi vers une architecture purement géométrique : le *Crime de l'Orient-Express* [11] (A. Christie), par exemple, présente douze personnages suspects; le livre consiste en douze, et de nouveau douze interrogatoires, prologue et épilogue (c'est-à-dire découverte du crime et découverte du coupable).

Cette seconde histoire, l'histoire de l'enquête, jouit donc d'un statut tout particulier. Ce n'est pas un hasard si elle est souvent racontée par un ami du détective, qui reconnaît explicitement qu'il est en train d'écrire un livre : elle consiste, en somme, à expliquer comment ce récit même peut avoir lieu, comment ce livre même a pu être écrit. La première histoire ignore entièrement le livre, c'est-à-dire qu'elle ne s'avoue jamais livresque (aucun auteur de romans policiers ne pourrait se permettre d'indiquer lui-même le caractère imaginaire de l'histoire, comme cela se produit en « littérature »). En revanche, la seconde histoire est non seulement censée tenir compte de la réalité du livre mais elle est précisément l'histoire de ce livre même.

On peut encore caractériser ces deux histoires en disant que la première, celle du crime, raconte « ce qui s'est effectivement passé », alors que la seconde, celle de l'enquête, explique « comment le lecteur (ou le narrateur) en a pris connaissance ». Or, ces définitions ne sont plus celles des deux histoires dans le roman policier, mais de deux aspects de toute œuvre littéraire, que les Formalistes russes avaient décelés, dans les années vingt de ce siècle. Ils distinguaient, en effet, la fable et le sujet d'un récit : la fable, c'est ce qui s'est passé dans la vie; le sujet, la manière dont l'auteur présente cette fable. La première notion correspond à la réalité évoquée, à des événements semblables à ceux qui se déroulent dans notre vie; la seconde, au livre lui-même, au récit, aux procédés littéraires dont se sert l'auteur. Dans la fable, il n'y a pas d'inversion dans le temps, les actions suivent leur ordre naturel; dans le sujet, l'auteur peut nous présenter les résultats avant les causes, la fin avant le début. Ces deux notions, donc, ne caractérisent pas deux parties de l'histoire ou deux histoires différentes, mais deux aspects d'une même histoire, ce sont deux points de vue sur la même chose. Comment se fait-il alors que le roman policier parvienne à les rendre présentes toutes deux, à les mettre côte à côte?

Pour expliquer ce paradoxe, il faut d'abord se souvenir du statut particulier des deux histoires. La première, celle du crime, est en fait l'histoire d'une absence : sa

caractéristique la plus importante est qu'elle ne peut être immédiatement présente dans le livre. En d'autres [12] mots, le narrateur ne peut pas nous transmettre directement les répliques des personnages qui y sont impliqués, ni nous décrire leurs gestes : pour le faire, il doit nécessairement passer par l'intermédiaire d'un autre (ou du même) personnage qui rapportera, dans la seconde histoire, les paroles entendues ou les actes observés. Le statut de la seconde est, on l'a vu, tout aussi excessif : c'est une histoire qui n'a aucune importance en elle-même, qui sert seulement de médiateur entre le lecteur et l'histoire du crime. Les théoriciens du roman policier se sont toujours accordés pour dire que le style dans ce type de littérature, doit être parfaitement transparent, pour ainsi dire inexistant; la seule exigence à laquelle il obéit est d'être simple, clair, direct. On a même tenté - ce qui est significatif - de supprimer entièrement cette seconde histoire : une maison d'édition avait publié de véritables dossiers, composés de rapports de police imaginaires, d'interrogatoires, de photos, d'empreintes digitales, même de mèches de cheveux; ces documents « authentiques » devaient amener le lecteur à la découverte du coupable (en cas d'échec, une enveloppe fermée, collée sur la dernière page, donnait la réponse du jeu : par exemple, le verdict du juge).

Il s'agit donc, dans le roman à énigme, de deux histoires dont l'une est absente mais réelle, l'autre présente mais insignifiante. Cette présence et cette absence expliquent l'existence des deux dans la continuité du récit. La première est si artificielle, elle est truffée de tant de conventions et de procédés littéraires (qui ne sont rien d'autre que l'aspect « sujet » du récit) que l'auteur ne peut les laisser sans explication. Ces procédés sont, notons-le, de deux types essentiellement, inversions temporelles et « visions » particulières : la teneur de chaque renseignement est déterminée par la personne de celui qui le transmet, il n'existe pas d'observation sans observateur; l'auteur ne peut pas, par définition, être omniscient, comme il l'est dans le roman classique. La seconde histoire apparaît donc comme un lieu où l'on justifie et « naturalise » tous ces procédés : pour leur donner un air « naturel » l'auteur doit expliquer qu'il écrit un livre! Et c'est de peur que cette seconde histoire ne devienne elle-même opaque, ne jette une ombre inutile sur la première, qu'on a tant recommandé de garder le style neutre et simple, de le rendre imperceptible.

Examinons maintenant un autre genre à l'intérieur du roman policier, celui qui s'est créé aux États-Unis peu avant et surtout [13] après la deuxième guerre, et qui est publié en France dans la « série noire »; on peut l'appeler le roman noir, bien que cette expression ait aussi une autre signification. Le roman noir est un roman policier qui fusionne les deux histoires ou, en d'autres mots, supprime la première et donne vie à la seconde. Ce n'est plus un crime antérieur au moment du récit qu'on nous relate, le récit coïncide maintenant avec l'action. Aucun roman noir n'est présenté sous la forme de mémoires : il n'y a pas de point d'arrivée d'où le narrateur embrasserait du regard les événements passés, nous ne savons pas s'il arrivera vivant à la fin de l'histoire. La prospection se substitue à la rétrospection.

Il n'y a plus d'histoire à deviner; et il n'y a pas de mystère, comme dans le roman à énigme. Mais l'intérêt du lecteur ne diminue pas pour autant : on se rend alors

compte qu'il existe deux formes d'intérêt tout à fait différentes. La première peut être appelée la curiosité; sa marche va de l'effet à la cause : à partir d'un certain résultat (un cadavre et quelques indices) il faut trouver la cause (le coupable et ce qui l'a poussé au crime). La deuxième forme est le suspense et on va ici de la cause à l'effet : on nous montre d'abord les données initiales (des gangsters qui préparent des mauvais coups) et notre intérêt est soutenu par l'attente de ce qui va arriver, c'est-à-dire des effets (cadavres, crimes, bagarres). Ce type d'intérêt était inconcevable dans le roman à énigme car ses personnages principaux (le détective et son ami, le narrateur) étaient, par définition, immunisés : rien ne pouvait leur arriver. La situation se renverse dans le roman noir : tout est possible, et le détective risque sa santé, sinon sa vie. J'ai présenté l'opposition entre roman à énigme et roman noir comme une opposition entre deux histoires et une seule; c'est là un classement logique et non une description historique. Le roman noir n'a pas eu besoin, pour apparaître, d'opérer ce changement précis. Malheureusement pour la logique, les genres n'apparaissent pas avec comme seul but d'illustrer les possibilités offertes par la théorie; un genre nouveau se crée autour d'un élément qui n'était pas obligatoire dans l'ancien : les deux codent (rendent obligatoires) des éléments asymétriques. C'est pour cette raison que la poétique du classicisme ne réussissait pas sa classification logique des genres. Le roman noir moderne s'est constitué non autour d'un procédé de présentation mais autour du milieu représenté, autour de personnages [14] et de mœurs particuliers; autrement dit, sa caractéristique constitutive est thématique. C'est ainsi que le décrivait, en 1945, Marcel Duhamel, son promoteur en France : on y trouve « de la violence - sous toutes ses formes, et plus particulièrement les plus honnies - du tabassage et du massacre ». « L'immoralité y est chez elle tout autant que les beaux sentiments. » « Il y a aussi de l'amour - préfé-rablement bestial - de la passion désordonnée, de la haine sans merci... » C'est en effet, autour de ces quelques constantes que se constitue le roman noir : la violence, le crime souvent sordide, l'amo-ralité des personnages. Obligatoirement, aussi, la « seconde histoire », celle qui se déroule au présent, y tient une place centrale; mais la suppression de la première n'est pas un trait obligatoire : les premiers auteurs de la « série noire », D. Hammett, R. Chandler gardent le mystère; l'important est qu'il a ici une fonction secondaire, subordonnée et non plus centrale, comme dans le roman à énigme.

Cette restriction dans le milieu décrit distingue aussi le roman noir du roman d'aventures bien que la limite ne soit pas très nette. On peut se rendre compte que les propriétés énumérées jusqu'ici, le danger, la poursuite, le combat se rencontrent aussi bien dans un roman d'aventures; pourtant le roman noir garde son autonomie. On peut en distinguer plusieurs raisons : le relatif effacement du roman d'aventures et sa substitution par le roman d'espionnage; ensuite le penchant de ses auteurs pour le merveilleux et l'exotique, qui le rapproche, d'une part, du récit de voyage, de l'autre, des romans actuels de science-fiction; enfin une tendance à la description, qui reste tout à fait étrangère au roman policier. La différence dans le milieu et les mœurs décrits s'ajoute à ces autres distinctions; et c'est elle précisément qui a permis au roman noir de se constituer.

Un auteur de romans policiers particulièrement dogmatique, S. S. Van Dine, a énoncé, en 1928, vingt règles auxquelles doit se conformer tout auteur de romans policiers qui se respecte. Ces règles ont été souvent reproduites depuis (voir par exemple dans le livre cité de Boileau et Narcejac) et elles ont été surtout très contestées. Comme il ne s'agit pas pour moi de prescrire la façon dont il faut procéder, mais de décrire les genres du roman policier, je pense que nous avons intérêt à nous y arrêter un instant. Sous leur forme originale, ces règles sont assez redondantes, et elles se laissent résumer par les huit points suivants : [15]

1. Le roman doit avoir au plus un détective et un coupable, et au moins une victime (un cadavre).
2. Le coupable ne doit pas être un criminel professionnel ; ne doit pas être le détective; doit tuer pour des raisons personnelles.
3. L'amour n'a pas de place dans le roman policier.
4. Le coupable doit jouir d'une certaine importance :
  - a) dans la vie : ne pas être un valet ou une femme de chambre;
  - b) dans le livre : être un des personnages principaux.
5. Tout doit s'expliquer d'une façon rationnelle; le fantastique n'y est pas admis.
6. Il n'y a pas de place pour des descriptions ni pour des analyses psychologiques.
7. Il faut se conformer à l'homologie suivante, quant aux renseignements sur l'histoire : « auteur : lecteur = coupable : détective ».
8. Il faut éviter les situations et les solutions banales (Van Dine en énumère dix).

Si on compare cet inventaire avec la description du roman noir, on découvrira un fait intéressant. Une partie des règles de Van Dine se rapporte apparemment à tout roman policier, une autre, au roman à énigme. Cette répartition coïncide, curieusement, avec le champ d'application des règles : celles qui concernent les thèmes, la vie représentée (la « première histoire ») sont limitées au roman à énigme (règles 1-4a) ; celles qui se rapportent au discours, au livre (à la « seconde histoire »), sont également valables pour les romans noirs (règles 4b-7; la règle 8 est d'une généralité encore plus grande). En effet dans le roman noir il y a souvent plus d'un détective (la Reine des pommes de Chester Himes) et plus d'un criminel (Du gâteau! de J. H. Chase). Le criminel est presque obligatoirement un professionnel et ne tue pas pour des raisons personnelles (« le tueur à gages »); de plus, c'est souvent un policier. L'amour - « préférablement bestial » - y tient aussi sa place. En revanche les explications fantastiques, les descriptions et les analyses psychologiques en restent bannies; le criminel doit toujours être un des personnages principaux. Quant

à la règle 7, elle a perdu sa pertinence avec la disparition de la double histoire. Ce qui suggère que l'évolution a touché avant tout la partie thématique, plutôt que la structure du discours lui-même (Van Dine n'a pas noté la nécessité du mystère et, par conséquent, [16] e la double histoire, la considérant sans doute comme allant de soi).

Des traits à première vue insignifiants peuvent se trouver codifiés dans l'un ou l'autre type de roman policier : un genre réunit des particularités situées à différents niveaux de généralité. Ainsi le roman noir, à qui tout accent sur les procédés littéraires est étranger, ne réserve pas ses surprises pour les dernières lignes du chapitre; alors que le roman à énigme, qui légalise la convention littéraire en l'explicitant dans sa « seconde histoire » terminera souvent le chapitre par une révélation particulièrement surprenante (C'est vous l'assassin, dira ainsi Poirot au narrateur dans le Meurtre de Roger Ackroyd). D'autre part, 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 sinon le cynisme (« Joe saignait comme un porc. Incroyable qu'un vieillard puisse saigner à ce point », Horace Mac Coy, Adieu la vie, adieu l'amour..). Les comparaisons évoquent une certaine rudesse (description des mains : « je sentais que si jamais ses mains agrippaient ma gorge, il me ferait jaillir le sang par les oreilles », J. H. Chase, Garces de femmes!). Il suffit de lire un tel passage pour être sûr qu'on tient un roman noir entre ses mains.

Il n'est pas étonnant qu'entre ces deux formes si différentes ait pu surgir une troisième qui combine leurs propriétés : le roman à suspense. Du roman à énigme il garde le mystère et les deux histoires, celle du passé et celle du présent; mais il refuse de réduire la seconde à une simple détection de la vérité. Comme dans le roman noir, c'est cette seconde histoire qui prend ici la place centrale. Le lecteur est intéressé non seulement par ce qui est arrivé avant mais aussi par ce qui va arriver plus tard, il s'interroge aussi bien sur l'avenir que sur le passé. Les deux types d'intérêt se trouvent donc réunis ici : il y a la curiosité, de savoir comment s'expliquent les événements déjà passés; et il y a aussi le suspense : que va-t-il arriver aux personnages principaux? Ces personnages jouissaient d'une immunité, on s'en souvient, dans le roman à énigme; ici ils risquent leur vie sans cesse. Le mystère a une fonction différente de celle qu'il avait dans le roman à énigme : il est plutôt un point de départ, l'intérêt principal venant de la seconde histoire, celle qui se déroule au présent.

Historiquement, cette forme du roman policier est apparue à [17] deux moments : elle a servi de transition entre le roman à énigme et le roman noir; et elle a existé en même temps que celui-ci. A ces deux périodes correspondent deux sous-types du roman à suspense. Le premier, qu'on pourrait appeler 1\* « histoire du détective vulnérable », est surtout attesté par les romans de Hammett et de Chandler. Son trait principal est que le détective perd son immunité, il se fait « tabasser », blesser, il risque sans cesse sa vie, bref, il est intégré à l'univers des autres personnages, au lieu d'en être un observateur indépendant, comme l'est le lecteur (souvenons-nous

de l'analogie détective-lecteur de Van Dine). Ces romans sont habituellement classés comme des romans noirs à cause du milieu qu'ils décrivent mais on peut voir ici que leur composition en fait plutôt des romans à suspense.

Le second type de roman à suspense a précisément voulu se débarrasser du milieu conventionnel des professionnels du crime, et revenir au crime personnel du roman à énigme, tout en se conformant à la nouvelle structure. Il en est résulté un roman qu'on pourrait appeler 1' « histoire du suspect-détective ». Dans ce cas, un crime s'accomplit dans les premières pages et les soupçons de la police se portent sur une certaine personne (qui est le personnage principal). Pour prouver son innocence, cette personne doit trouver elle-même le vrai coupable, même si elle risque, pour ce faire, sa vie. On peut dire que, dans ce cas, ce personnage est en même temps le détective, le coupable (aux yeux de la police) et la victime (potentielle, des véritables assassins). Beaucoup de romans de Irish, Patrik Quentin, Charles Williams sont bâtis sur ce modèle.

Il est assez difficile de dire si les formes que je viens de décrire correspondent à des étapes d'une évolution ou bien peuvent exister simultanément. Le fait que nous pouvons les rencontrer chez un même auteur, précédant le grand épanouissement du roman policier (tels Conan Doyle ou Maurice Leblanc) nous ferait pencher pour la seconde solution, d'autant plus que ces trois formes coexistent parfaitement aujourd'hui. Mais il est assez remarquable que l'évolution du roman policier dans ses grandes lignes a plutôt suivi la succession de ces formes. On pourrait dire qu'à partir d'un certain moment le roman policier ressent comme un poids injustifié les contraintes qui constituent son genre et s'en débarrasse pour se former un nouveau code. La règle du genre est perçue comme une contrainte à [18] partir du moment où elle ne se justifie plus par la structure de l'ensemble. Ainsi dans les romans de Hammett et de Chandler le mystère global était devenu pur prétexte, et le roman noir qui lui a succédé s'en est débarrassé, pour élaborer davantage cette autre forme d'intérêt qu'est le suspense et se concentrer autour de la description d'un milieu. Le roman à suspense, né après les grandes années du roman noir, a ressenti ce milieu comme un attribut inutile, et n'a gardé que le suspense lui-même. Mais il a fallu en même temps renforcer l'intrigue et rétablir l'ancien mystère. Les romans qui ont essayé de se passer aussi bien du mystère que du milieu propre à la « série noire » - tels par exemple *Préméditations* de Francis Iles ou *Mr. Ripley* de Patricia Highsmith - sont trop peu nombreux pour qu'on puisse les considérer comme formant un genre à part.

J'arrive ici à une dernière question : que faire des romans qui n'entrent pas dans ma classification? Ce n'est pas un hasard, me semble-t-il, si des romans comme ceux que je viens de mentionner sont jugés habituellement par le lecteur comme situés en marge du genre, comme une forme intermédiaire entre le roman policier et le roman tout court. Si toutefois cette forme (ou une autre) devient le germe d'un nouveau genre de livres policiers, ce ne sera pas là un argument contre la classification proposée; comme je l'ai déjà dit, le nouveau genre ne se constitue pas nécessairement à partir de la négation du trait principal de l'ancien, mais à partir

d'un complexe de propriétés différent, sans souci de former avec le premier un ensemble logiquement harmonieux. [19]

In T. Todorov, *Poétique de la prose*, Seuil, 1971