Document generated on 06/05/2025 12:08 p.m.

Québec français

Du polar au dessert

Georges Desmeules

Number 118, Summer 2000

La paralittérature

URI: https://id.erudit.org/iderudit/56069ac

See table of contents

Publisher(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (print)
1923-5119 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Desmeules, G. (2000). Du polar au dessert. *Québec français*, (118), 76–78.

Tous droits réservés © Les Publications Québec français, 2000

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

GEORGES DESMEULES

Du POLAR au dessert

Le récit policier constitue un formidable réservoir de mythes universels. Tous les héros « quêteurs » y ont une place.

STRUCTURE DE L'ACTION : DU MEURTRE DU ROMAN À LA NAISSANCE DE L'INTRIGUE

L'idée de faire remonter le récit policier aux racines de la fiction, qu'elle soit narrative ou dramatique, n'est pas neuve. Plusieurs ont souligné que *Œdipe-roi*, pièce de Sophocle, met en scène le premier détective de l'histoire, puisque Œdipe doit remplir un rude contrat : découvrir le meurtrier de son père Laïos. On pourrait aller plus loin en suggérant l'idée selon laquelle Homère inaugure le récit noir avec *l'Illiade* et le suspense avec *l'Odyssée*, ces œuvres reposant sur deux autres traits fondamentaux du récit policier, à savoir la violence inhérente au genre et le défi posé au héros, sinon au lecteur, de résoudre une énigme. Bref, le récit serait policier, ou il ne serait pas, même en l'absence de revolver [1].

S'engager résolument dans cette direction serait mortel pour le polar, puisqu'en voulant le découvrir partout, on ne le trouve nulle part. Toutefois, premier constat, essentiel pour son étude : le récit policier constitue un formidable réservoir de mythes universels. Tous les héros quêteurs y ont une place. Voir dans Sherlock Holmes un avatar d'Œdipe, dans Arsène Lupin ou Fantômas des Hercule modernes ou dans le James Bond de certains des romans d'Ian Fleming (*Goldfinger* représente ici un bon exemple) un Thésée sauvé du labyrinthe par une Ariane qu'il s'empressera d'abandonner, permet d'accrocher tout de suite les étudiants, tout en les conduisant aux secrètes délices de la lecture mythocritique.

Mais le récit policier violente aussi ses lecteurs. Il les force à retourner à la naissance de l'intrigue, à découvrir toute la force et la portée du non-dit, puisque le roman policier débute toujours trop tard. En effet, tout est jeux de miroirs ici, alors que deux histoires se répondent du début à la fin d'un véritable récit policier. L'histoire d'un crime antérieur au début du roman (ou représenté de façon à mettre les spectateurs en vacances intellectuelles, comme dans les aventures du toujours élégant inspecteur Colombo) ne s'éclaire que grâce à une seconde histoire, celle de l'enquête. Celle-ci prend diverses formes, qu'on ait affaire à un détective jovial, mais impitoyable comme le Poirot d'Agatha Christie, ou pitoyable mais bourru, comme le Philip Marlowe de Raymond Chandler. Toutefois, dans tous les cas, les récits policiers possèdent une qualité unique pour l'apprentissage de la narration : ils reposent sur la nécessaire notion de mise en abyme.

Ce procédé essentiel repose sur « un effet de répétition ou d'évocation, un processus narratif spéculaire, en miroir [...]. En outre, l'élément en abyme peut présenter et signifier la production du récit, ou sa structure, ou l'un de ses éléments essentiels [2] ». Bref, l'enquête sur le récit policier progresse alors qu'on vient de lui découvrir un trait spécifique : il dit toujours la même histoire à deux reprises.

C'est pourquoi on a si souvent de chances d'y trouver un terrain fertile en jeux narratifs originaux, comme c'est le cas dans *Rue des boutiques obscures* de Patrick Modiano. De même, puisque tout est question de point de vue, des problèmes de focalisation véritablement passionnants se trouvent dans des romans comme les célèbres *Dix petits nègres* ou *Le meurtre de Roger Ackroyd* d'Agatha Christie.

Mais surtout, c'est le lieu privilégié où opèrent ces étranges jumeaux : paralipse et paralepse. Ces deux procédés appartiennent à la perspective (ou point de vue) selon laquelle le narrateur raconte une histoire. Si la paralipse est le propre d'une situation où un personnage possède des informations excédant la logique narrative, la paralepse correspond au fait de ne pas dévoiler une information qu'une instance de narration (narrateur-dieu ou narrateur-personnage) devrait normalement livrer. C'est toujours une trouvaille fascinante qui consiste à montrer qu'Auguste Dupin, le tout premier détective, imaginé par Edgar Allan Poe, ne peut logiquement détenir la clé de l'énigme dans *Double assassinat dans la rue Morgue*, mais bien que les faits semblent s'ajuster pour correspondre à ses subtiles déductions. Bien sûr, ce constat exige une lecture attentive (sinon quelques doses d'une solution de

cocaïne à 7 %, comme les apprécie l'étonnant Sherlock Holmes, pendant britannique de Dupin). De même, le fait que le détective du roman *Fausse balle* de Paul Auster ou Ned Beaumont de *La clé de verre* de Dashiel Hammett, parmi tant d'autres, ne disent pas tout avant de nous assener leurs imparables déductions force une relecture ou, à tout le moins, une discussion éclairée sur l'intrigue des romans incriminés.

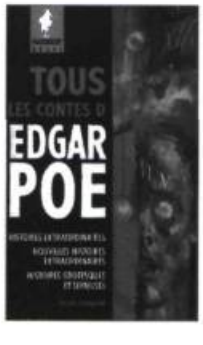
LE ROMAN POLICIER ET SES POSSIBLES RAMIFICATIONS : UN GENRE ARRIVÉ AU BOUT CASSÉ DE TOUS LES CHEMINS

Si le crime est un des beaux-arts, pour reprendre le titre d'un essai de De Quincey, l'enquête est une branche des mathématiques. Et si le récit policier est une équation mathématique, les trois inconnues en sont identifiées. Le genre a, pour ainsi dire, activé ses diverses combinaisons de détectives, de criminels et de victimes au fil de ses multiples dérives à travers l'histoire de la modernité.

D'entrée de jeu, c'est-à-dire au XIXe siècle, avec les Poe, Conan Doyle et autres Gaston Leroux, le récit policier se développe comme une expression populaire de l'idéal positiviste voulant que la science possède réponse à tout ; il s'agit pour ainsi dire d'un refus de l'art romanesque traditionnel, une manière de révolution logique. Si cette forme littéraire donne au lecteur les mêmes possibilités qu'au détective de découvrir la solution de l'énigme proposée par l'auteur, selon S. S. Van Dine [3], analyste aux allures de docteur Watson, c'est que le roman policier se construit sur une frontière pas toujours nette entre réalité e t fiction. Qui plus est, les attributs paternels de la figure du détective (entre autres, il fumerait souvent la pipe, selon Van Dine) confirment semble-t-il que le lecteur est bel et bien pris en charge, de gré ou de force, par une instance supérieure. C'est peut-être pourquoi les femmes sont si rares dans le genre [4], nonobstant quelques exceptions, comme la sympathique Miss Marple.

Il s'agit donc d'une forme d'abord et avant tout moderne, car fondée sur la raison avant tout. La quête d'identité en est le thème principal et la volonté de subversion, un désir latent de révolte, son corollaire quasi inévitable. Sherlock Holmes trouve ainsi son alter ego, dans le crime toutefois, en la personne de l'infâme Moriarty, tout aussi dévoué à enfreindre les règles que Holmes cherche à les faire respecter. Ensemble, ils plongeront apparemment vers la mort, épreuve initiatique que Holmes surmontera malgré tout, non sans disparaître de la circulation pendant cinq ans, un peu comme si son créateur, lassé, lui avait infligé une peine d'emprisonnement pour bonne conduite.

Deux illustrations pour le *Double assassinat dans la rue Morgue* (Enoch Pratt free Library).



On le voit, si la raison domine en apparence, la passion n'est jamais loin, incarnée dans la figure du criminel. À la faveur de la Crise économique, une nouvelle forme de récit policier, à juste titre qualifié de « noir », commence à sévir. Qu'on pense aux Chandler (considéré avec raison comme le maître inégalé de cette nouvelle façon de faire), Hammett ou Chester Himes, il devient évident que l'idéal romantique est chose du passé. Cette transformation fera même dire à Jorge Luis Borges, avide amateur de logique, que ces auteurs sonnent le glas du genre. Quoi qu'il en soit, la vie est dure pour les détectives nouveau genre. Le Marlowe de Chandler reçoit autant de coups que ses honoraires sont chiches ; le détective de l'agence Continental de San Francisco créé par Hammett et dépêché à la bien surnommée Poisonville se désole quant à lui, car il doit devenir aussi violent que ceux qu'il pourchasse sans relâche. Il apprend à ses dépens que « [l]a seule loi qui ait cours [...] est celle que vous faites vous-mêmes », et ne doit pas s'étonner « d'apprendre le nombre de lois dont il pouvait se passer [5] ».

Cette violence sert donc à établir le portrait d'un nouvel idéal de l'honnête homme. Si les criminels sont des types qui incarnent tout ce que notre monde a de corrompu, bien qu'ils naissent souvent avec une cuiller d'argent dans la bouche (les gens riches n'ont aucun scrupule, c'est bien connu), le détective du roman noir constitue le dernier rempart contre les assauts pernicieux de cette classe interlope qui s'arroge tous les droits. Ce nouveau héros ressemble ainsi à bien des égards au chevalier sans peur et sans reproche, tout entier dévoué à la poursuite d'un idéal dont rien ne le fera dévier, pas même les menaces de mort répétées, ou les supplices les plus raffinés.

En quête de renouveau du genre, les auteurs de polars ont activé un dernier actant, la victime, pour remplir toutes les cases du genre. Le récit à suspense alors créé, il y a quelques décennies, place les lecteurs devant un nouveau dilemme. Dans cette nouvelle catégorie, il y a bien un crime (voire de très nombreux crimes) antérieur à l'enquête, mais l'enquête a également pour objectif de sauver une victime innocente, souvent témoin du crime en question. On assiste alors à de subtiles constructions autour de motifs connus, par exemple la série de romans de Daniel Pennac mettant en scène Benjamin Malaussène, bouc émissaire de son état [6]. À la manière du héros du *Procès* de Kafka, plusieurs protagonistes (un peu comme chacun de nous) se voient accusés de quelque crime inavouable, sinon carrément considérés comme coupables.

En quête de variantes originales, les auteurs ont fait valser les actants de l'une à l'autre des pointes de ce triangle constitué du détective, du criminel et de la victime. On retrouve à l'occasion l'idée géniale de Sophocle, qui a fait coïncider détective et criminel, (un des exemples les plus pervers de cette astuce étant le *Chéri Bibi* de Gaston Leroux, alors qu'un innocent injustement accusé se fait greffer la peau

d'un autre pour échapper à la justice, mais se retrouve littéralement dans la peau du coupable ; de même, Boileau-Narcejac permettent au criminel de *Et mon tout est un homme* de s'évader après qu'un chirurgien l'a découpé, et ajusté ses différentes parties à des accidentés de la route) ou encore en mettant en scène des criminels jouant à la victime, des détectives cherchant à ne pas devenir victimes à leur tour, sinon en résolvant de façon posthume un crime dont ils furent victimes. Et bien que ces acrobaties actantielles ne constituent pas la norme, il n'en reste pas moins que cette structure à trois termes permet toujours des analyses passionnantes et se prête bien à des exercices de création variés.

Le détective et le criminel constituent logiquement deux des facettes de la personnalité d'un être humain authentique, la victime représente la troisième. À eux trois, ils sont le Surmoi, le Ça et le Moi, le détective raisonne, le criminel commet des crimes qu'on dit presque toujours passionnels et la victime ne sait pas toujours comment réagir, tiraillée entre ces deux tyrans.

LE DÉTACHEMENT DE CEUX QUI EN SAVENT TROP : DE L'IRONIE À L'HUMOUR

Reposant sur la dualité entre diverses versions des mêmes événements, le polar semble d'autant plus propice à l'intrusion de l'ironie et de l'humour, deux formes qui jouent sur l'ambiguïté. Peut-être pour secouer le caractère strictement codifié du genre qu'ils pratiquent, les auteurs de polars cherchent souvent à déconcerter par des formules choc, un style désinvolte ou des retournements de situation incongrus.

Les vilains criminels recourent souvent à une ironie facile pour affirmer une supériorité, que l'on sait temporaire, sur leurs victimes. On trouve par contre aussi des détectives de récits d'enquête dont l'ironie masque à peine un sentiment de supériorité manifeste. C'est le cas de Holmes se moquant à répétition du pauvre Watson, de Poirot menant son ami Hastings par le bout du nez, ou encore d'Arsène Lupin.

Le cas des détectives de récit noir est un peu différent. Ceux-ci, impavides, ont recours à un humour souvent aussi sec que leur scotch pour supporter les horions et les vexations de tous ordres. Bien sûr, ils affrontent une menace omniprésente, mais que l'on sait évidemment temporaire. Ils ont aussi le triomphe modeste, qu'ils accompagnent de quelques remarques humoristiques, signalant que quelque chose cloche : la raison sans passion n'est rien. Les héros de Boris Vian, pensons ici à *Elles ne se rendent pas compte*, ou de San Antonio, de la série éponyme, inspirés du modèle inimitable de l'inspecteur Marlowe de Chandler, se permettent de nombreuses remarques cyniques, confirmant par là que le monde les dégoûte, et que les criminels seront toujours au rendez-vous.

CHERCHEZ LA FEMME OU ESQUISSE D'UNE LECTURE FÉMINISTE

Rien d'étonnant à ce que Sherlock Holmes soit un personnage misogyne et apparemment impuissant, que Poirot soit un original tout à fait dépourvu de *sex appeal* ou que Marlowe, en dépit de son charme, attende que les filles le supplient de l'embrasser, comme c'est le cas dans *Adieu, ma jolie*. De même, la fidélité de *Colombo* à une femme qu'on ne voit jamais, les bourrelets de Nero Wolf ou la vocation du Father Brown de G. K. Chesterton éloignent ces héros des tentations féminines. Car le détective et le criminel constituent logiquement deux des facettes de la personnalité d'un être humain authentique, la victime représente la troisième. À eux trois, ils sont le Surmoi, le Ça et le Moi, le détective raisonne, le criminel commet des crimes qu'on dit presque toujours passionnels et la victime ne sait pas toujours comment réagir, tiraillée entre ces deux tyrans.

C'est pourquoi l'expression des désirs est si ardue dans le récit policier. Et la femme trouve difficilement son compte dans la transaction, plus souvent qu'autrement condamnée au rôle de victime, parfois jouant les criminelles castratrices et rarement les détectives sagaces et maternantes. En revanche, il faut faire confiance aux Agatha Christie, Patricia Highsmith et autres Mary Higgins Clark, mais les règles de l'art ont la vie dure.

Voilà que l'enquête s'achève. Tous les indices et toutes les suspicions le confirment : le récit policier est un outil de premier ordre pour accomplir son contrat pédagogique. Ce genre est coupable de tous les crimes de lèse-narration traditionnelle et, plus encore, ses lecteurs en sont les vraies victimes, consentantes il va de soi.

Notes

1. Pour une présentation des origines du récit policier, on pourra consulter *Autopsie du roman policier* (textes réunis et présentés par Uri Eisenzweig), Paris, Union Générale d'Éditions, coll. 10/18, 1983.
2. J.-P. de Beaumarchais, Daniel Couty et Alain Rey, « Abyme (mise en) », *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1984, p. 3.
3. S.S. Van Dine, « Twenty Rules for Writing Detective Stories », *The Art of the Mystery Story* (H. Haycraft éd.), New York, Simon and Schuster, 1946.
4. Voir à ce sujet l'essai d'Anne Lemonde, *Les femmes et le roman policier, Anatomie d'un paradoxe*, Montréal, Québec/Amérique, 1984, 263 p.
5. Dashiell Hammett, *La moisson rouge*, Paris, Gallimard, série noire, 1950 (1re édition : 1929), p. 143.
6. *Au bonheur des ogres, La fée carabine, La petite marchande de prose* ; ces trois titres sont publiés aux Éditions Gallimard.

ERRATUM

Dans le numéro 117 de *Québec français*, dans le dossier littéraire, la photo de Doug Jones qui figure dans l'article de Patricia Godbout (page 84) n'est pas la bonne. On ne sait pas qui c'est, mais ce n'est pas D.Jones. Nos excuses aux personnes concernées.