

LE ROMAN POLICIER

par Isabelle Jan
professeur de littérature enfantine

Qu'est-ce que le « roman policier » ? Un récit vieux comme le monde, mais qui reflète et épouse, comme toute expression littéraire, les réalités sociales d'un moment, dans leurs antagonismes et leurs contradictions.

Pour des raisons que les sociologues expliqueraient, une certaine société — par l'intermédiaire de ses pouvoirs établis : universitaires, critiques, public cultivé — a isolé ce type de récit : en l'appelant roman « policier », elle lui opposait tout naturellement le roman, la seule littérature romanesque digne de ce nom. Cette véritable ségrégation a eu des conséquences sur la qualité des œuvres du genre, mais cela ne change pas le fond du problème.

Il est facile de rendre à la littérature dite policière ses lettres de noblesse. D'abord, en faisant tomber cette barrière. En rappelant ensuite les grands ancêtres du roman policier ; on pourrait en effet établir sa généalogie, du drame d'Oedipe jusqu'à Faulkner, en passant par Voltaire, Edgar Poe et tous les grands romantiques (Balzac, Dickens, etc.) ; on se reportera à ce sujet au livre de Boileau-Narcejac sur le roman policier, publié aux éditions Payot. C'est là un jeu culturel.

Mais voyons ce qui a permis d'isoler cette forme de récit :

Trois composantes du roman policier

Le roman policier est construit à partir de trois composantes essentielles :

L'énigme : Il y a au départ un mystère, un masque à lever, une fausse apparence ; et cela met en œuvre une fonction que l'homme a toujours désiré exercer : la fonction divinatoire.

Le lieu : Le mystère ne peut se développer que dans certaines conditions ; il lui faut un milieu favorable (là encore, il faudrait faire appel à la sociologie) : le « milieu du crime », les bas-fonds. Une société bourgeoise peut difficilement admettre que le crime se manifeste chez elle. D'où l'apparition, dans la littérature, d'une société parallèle ; elle existe dans « Les mystères de Paris », d'Eugène Sue, qui ont eu une énorme importance à leur époque et ont exercé une sorte de fascination sur les contemporains, sur Baudelaire en particulier (« Dans les plis sinueux des vieilles capitales, où tout, même l'horreur, tourne aux enchantements... »).

Il se produit d'ailleurs un mouvement dialectique, et l'on rencontrera aussi, dans la littérature policière, des peintures du crime dans la haute société.

Le sauveur, le rédempteur, et même parfois le bienfaiteur, qui est ici le policier. Il ne suffit pas de deviner, ou plutôt la divination suppose une compréhension, donc une certaine forme d'adhésion au crime, au monde du crime. Image essentielle car cela fait toute l'ambiguïté du personnage : il devine parce qu'il comprend, mais pour comprendre, il faut un peu participer, ne serait-ce qu'en imagination. On arrive ici à un mythe, celui du prince Rodolphe, dans « Les mystères de Paris » ; ce personnage de la haute société, pour connaître les bas-fonds de Paris, sera obligé d'y entrer complètement.

Le roman policier dose ces trois composantes par un éclairage plus marqué sur l'une d'elles : le roman-devinette, ou le roman-problème, insiste sur l'énigme ; c'est le cas des nouvelles de Conan Doyle. En centrant l'intérêt sur le lieu, on obtient le roman d'atmosphère, auquel se rattachent tous les grands classiques du roman policier américain. Enfin, l'éclairage peut porter sur le mythe du policier, ce qui donne des romans très différents, allant de la sacralisation du super-man jusqu'à l'étude de personnages ambigus. Il semble que Maigret représente un cas d'équilibre parfait des trois composantes.

Mais qu'y a-t-il d'enfantin dans tout cela ? Quels sont les rapports entre l'imagination enfantine et ces diverses composantes ?

Situation du « policier » pour enfants

L'enfant est soumis aux mêmes pressions sociales que l'adulte. Or l'« élite » a rejeté le roman policier ; elle veut une littérature qui lui soit propre (peut-être une littérature difficile). Si bien que le roman policier est entré dans un circuit commercial différent de celui qui diffuse le produit culturel noble, d'où un certain nombre de conséquences sur sa qualité. Le roman policier rejoint les mass media, non parce qu'il est par nature un sous-produit, un produit de consommation, mais du fait de sa coupure avec un certain public ; la littérature policière se trouve dans des collections bon marché, de très grosse diffusion et la critique littéraire s'y intéresse peu. Ceci entraîne toutes sortes de contradictions : Simenon paraît dans les collections littéraires, mais les grands policiers américains, les mettra-t-on dans la littérature ou dans les livres de poche ?

Ce phénomène d'anarchie commerciale est encore accentué dans la littérature enfantine, où il est symbolisé par le système de la **serie**.

La situation peut se résumer ainsi : la littérature policière pour enfants est envahissante. Elle plaît aux enfants. Elle est mauvaise.

Bien qu'on puisse être d'accord avec une déclaration aussi catégorique, il ne s'agit pas de s'en tenir à des a priori. Examinons donc chaque terme.

Les deux premiers sont évidents, mais ne peuvent être dissociés, l'un étant une conséquence de l'autre : c'est là un phénomène commercial typique, la loi de l'habitude, du conditionnement, auxquels on doit appliquer une analyse sociologique rigoureuse. Les mêmes règles régissent la vente des lessives et celle des séries pour enfants. Mais il faut se garder de tout jugement de valeur à partir de ces constatations de bon sens.

Car on arrive au troisième point : la littérature policière pour enfants est mauvaise. Mais il faut d'abord poser la question : elle est mauvaise par rapport à quoi ? On a beaucoup trop tendance à comparer ce qui n'est pas comparable — par exemple le « Club des Cinq » aux romans de Colette Vivier, à « La petite fille de la ville » ou aux « Contes du chat perché ». Il est absurde de rapprocher ce qui se réclame de toute une tradition littéraire bien connue, celle de notre culture, fruit de l'enseignement, avec ce qui appartient à un tout autre univers.

La littérature enfantine réaliste ou merveilleuse peut se juger à la lumière de notre culture et aussi par rapport à elle-même ; et nous avons là de bons critères de jugement — ainsi Edwige Lapomme avait-elle pu, dans une de ses chroniques de Combat, comparer « C'est la vie mon vieux chat » avec un autre roman psychologique pour enfants et le rapprochement était valable. Au contraire, on ne peut pas mettre en regard d'un roman policier une œuvre relevant de la tradition littéraire ; le livre policier ne peut se juger que par rapport à d'autres exemples pris aussi dans la littérature policière.

C'est donc ce que nous allons faire, et pour cela j'ai choisi des œuvres où le plus important est l'énigme. Deux raisons à ce choix : d'une part, les auteurs pour enfants semblent généralement s'en réclamer. D'autre part, c'est le seul genre qu'on puisse donner aux enfants.

Le vrai roman d'énigme

Je vous propose d'examiner un volume de Conan Doyle : **Les aventures de Sherlock Holmes et les Histoires du Père Brown**, de Chesterton.

J'aurais pu choisir des histoires de Gaston Leroux ou de Maurice Leblanc — « Rouletabille » ou « Arsène Lupin », mais ces deux auteurs mettent précisément l'accent sur le héros ; ils sont parfois assez ambigus (la personnalité du héros, avec Arsène Lupin) ; enfin ces deux auteurs introduisent dans leur œuvre un élément très important, et assez peu enfantin, qui est l'humour ; et cela risquait de fausser le jeu. Les histoires policières d'Edgar Poe auraient aussi pu servir d'exemple.

Nous allons étudier le roman policier de type mathématique, où tout l'intérêt tient dans le déchiffrement d'une énigme. A la lumière d'une rapide analyse, nous verrons si le roman policier pour enfants, sur ce plan, peut soutenir la comparaison.

Deux éléments dans le roman-problème concourent à en faire souvent une œuvre d'imagination de très haute qualité, un art à la fois subtil et ingénu comme dans le conte — parfois parabole ou récit très simple et primitif. Ces deux éléments sont d'une part le mécanisme intellectuel, d'autre part son pouvoir poétique.

Première constatation importante : ces œuvres qui m'ont servi de critières sont des récits courts, des nouvelles. Nous reviendrons sur ce point.

Le mécanisme intellectuel : il est exposé à plusieurs reprises par Sherlock Holmes sous une forme très mathématique qui est la suivante : plus le problème paraît compliqué, plus la solution était simple.

Cet axiome, mille fois répété dans l'œuvre de Conan Doyle, peut se comprendre et s'appliquer de différentes façons. Par exemple : il est des crimes qui ne constituent pas une énigme — donc, qui ne sont pas intéressants à raconter. L'énigme peut être, en réalité, un fait banal qui, par suite d'un enchaînement de circonstances, a revêtu un aspect étrange et anormal. Aussi, beaucoup d'énigmes ne sont pas des crimes, mais des mystères. Tels sont les sujets de nouvelles comme « L'escarboucle bleue », « Une affaire d'identité », « L'homme à la lèvre tordue », « L'étrange crime de John Boulnois », « La salade du colonel Gray », « La disparition de M. Glass ». De la même façon, on peut dire : ce sont les détails les plus spectaculaires qui recouvrent le fait le plus banal. Alors que le grand crime, souvent, ne pose pas de « problème intéressant », comme dit Sherlock Holmes, c'est-à-dire qu'il ne relève pas du « bizarre ».

Ces constatations entraînent plusieurs conséquences :

Habilité de l'art du récit : il s'agit de préparer le lecteur à la déception qui accompagne toujours la révélation du mécanisme.

Conjuration du mystère en le ramenant, pour les imaginations rétives au merveilleux, aux dimensions d'un simple problème : le récit est curieux, extraordinaire, mais jamais fantastique, donc toujours vraisemblable, puisqu'il y a, à ces faits en apparence surnaturels, une explication rationnelle. C'est, si l'on veut une esthétique de « la réalité dépasse la fiction ».

Enfin, cette esthétique est rendue possible par l'introduction dans l'œuvre de ce que Poe appelait « l'ange du Bizarre », c'est-à-dire une vue particulière des choses, un effet d'art **volontaire**, qui suffit à créer chez le lecteur un état de réceptivité à la surprise.

Cette conjuration du mystère est reprise, à un niveau plus philosophique, dans les histoires du Père Brown. Conan Doyle et Chesterton disent tous deux, soit au docteur Watson, soit directement au lecteur : « Vous ne savez pas voir, ou plutôt, vous voyez le mystère là où il n'est pas. » Par exemple, tout l'effort de Chesterton tend à prouver que chacun peut comprendre, à condition de ne pas inventer a priori ; c'est pourquoi, chez les deux auteurs, l'exposé des faits précède toute intervention. Sherlock Holmes veut tout voir par lui-même ; le Père Brown, lui aussi, se limite aux faits et refuse toute explication irrationnelle ou sentimentale.

Mais si le mystère n'en est pas un, où est la fascination du roman policier ? Tel quel, il ne serait que pure devinette, une sorte de mot croisé (ce qui est souvent le cas, d'ailleurs, des romans policiers de grande série pour adultes). La fascination, pourtant réelle, tient peut-être à plusieurs éléments.

Un récit simple et fortement centré, qui projette tout l'éclairage sur le détail incompréhensible, et qui impose les questions : Pourquoi ? Comment ? Cette impression est donnée dès le départ par le titre ; l'imagination est mise en alerte et commence à travailler suivant le cheminement du mot.

On peut à ce sujet se livrer à des comparaisons avec des œuvres destinées aux enfants : peu d'incitations pour l'imagination dans les titres du Club des cinq, alors que ceux de Conan Doyle savent accrocher immédiatement la curiosité ; Chesterton fait preuve là aussi de beaucoup d'invention. Dans toute la littérature enfantine, Hergé est sans doute le seul auteur qui ait le génie des titres (série des Tintin).

A partir de cette idée du détail qui fait rêver l'imagination, la solution, nous l'avons dit, est banale et le développement n'est qu'un raisonnement. Entre parenthèses, remarquons que Chesterton utilise le risque — le Père Brown se trouve souvent dans des situations dangereuses — alors que Conan Doyle se contente de le prévoir, sans en tirer d'effets réels.

La fascination agit à un autre niveau : celui de l'écriture. Il y a dans le récit des éléments qui révèlent le mystère, l'angoisse, la surprise, l'attente, etc. On sent qu'on est dans le bizarre. Pensons, à cet égard, à la présentation des personnages dans Conan Doyle ; il sait, par des détails, les rendre inquiétants. Il en est de même chez Chesterton qui, en outre, fait du cadre de ses romans un décor, où le lecteur pressent qu'il va se passer quelque chose. En réalité, ce caractère significatif du décor ne fait que refléter l'état d'esprit de ceux qui ne savent pas et qui cherchent le mystère là où il n'y a que banalité. Ces effets relèvent de la technique romanesque.

Caractéristiques du roman policier pour enfants

Après avoir dégagé quelques éléments spécifiques de la littérature policière, voyons ce qu'il en est de leur utilisation dans le « policier » pour enfants.

Première constatation, qui paraît évidente à un familier du roman policier : les auteurs pour enfants ne lisent pas assez de romans policiers — du moins si l'on en juge par leur propre production. Mais peut-être est-ce là une impression personnelle.

Ce qu'on remarque dans les séries actuelles, c'est le passage du court récit au roman. Cette évolution s'est produite aussi dans les œuvres pour les adultes ; mais ces longs récits de tous nos auteurs anglais et américains exposent une intrigue d'une extrême complication. Or une pareille complexité n'est pas à la portée des jeunes lecteurs. Les auteurs pour enfants partent donc avec un handicap sérieux, puisqu'il s'agit pour eux de faire long tout en restant simples, ce qui les oblige à étirer leur récit par la technique du rebondissement ; mais il ne s'agit plus alors d'une énigme centrée, mais d'une suite de péripéties et d'actions qui s'apparentent davantage au roman d'aventures qu'au roman policier.

Autre problème du roman policier pour enfants : le héros. C'est là un problème qui est aussi une faiblesse du genre. Car, dans le roman pour adultes, le policier — qui est en quelque sorte le cerveau, le philosophe — reste neutre par rapport à l'événement ; c'est même le type de personnage à qui il n'arrive pas d'aventures. Tel est par exemple Hercule Poirot, petit bourgeois belge qui ne s'intéresse qu'à sa moustache ; Holmes, personnage très complexe, est surtout un sédentaire ; le Père Brown — qui, de surcroît, est un prêtre — est comme eux un héros anti-romanesque. Tous restent, en tout cas, en dehors de l'aventure. Or, dans le policier pour enfants, c'est l'inverse et l'éclairage est projeté dès le départ sur les héros — héros enfants bien entendu — qui vont être les policiers de l'aventure.

Ces héros peuvent constituer un groupe (Le club des Cinq, Michel, etc.) ou être pris individuellement (Fantômette, Alice). Banals ou extraordinaires, on sait dès le départ qu'ils seront au centre du roman. Ceci témoigne d'une psychologie enfantine juste, mais risque de déplacer l'intérêt du problème et, en tout cas, de supprimer l'effet de surprise.

Une faiblesse du genre, me semble-t-il, c'est que, contrairement aux policiers des romans pour adultes, ces enfants ont un instinct de l'aventure qui leur fait tout de suite pressentir le crime ou l'événement (ainsi Fantômette flairer immédiatement qu'il va « se passer quelque chose »), ce qui les place à l'opposé du personnage adulte étranger à l'intrigue, et en quelque sorte « innocent » ; c'est en effet par innocence que le policier comprendra car l'innocence rend l'esprit clair. S'il sent dès le départ des ondes magnétiques lui parcourir la cervelle, il y a de fortes chances pour qu'il soit un très mauvais détective. On observe donc ici un glissement d'intérêt, de l'énigme, qui devrait rester nettement circonscrite, aux acteurs, qui ne restent pas invulnérables : ils prennent des risques, alors que le policier adulte n'intervient qu'après l'exposé des faits (nous ne parlons ici que du roman d'énigme et non du roman noir américain). Dans le policier pour enfants, qui prétend raconter un mystère, l'exposé des faits et les interventions des policiers ne sont qu'une seule et même chose.

Autrement dit, dans le policier pour adultes, on sait qu'il existe un bandit, mais on ignore qui il est, et on ne l'apprendra qu'au terme d'une reconstitution, d'une remise en place des faits. Au contraire, dans le policier pour enfants, on connaît tout de suite le coupable, puisqu'on le voit, par exemple, ligoter Fantômette.

Les constatations que nous venons de faire ne comportent aucun jugement de valeur ; elles signifient seulement qu'il y a dans ces ouvrages pour enfants une confusion entre roman policier et roman d'aventures. L'énigme en est absente.

La disparition de l'énigme enlève à ces romans dits « policiers » une partie très importante de leur pouvoir poétique ; cela se voit d'ailleurs dès le titre : on a supprimé l'incitation à la lecture, le pouvoir poétique du titre au profit d'une sorte de « matraquage », d'une insistance sur le nom du héros chaque fois répété. Cette répétition est d'ailleurs justifiée dans la mesure où le personnage est en effet le plus important du livre. Beaucoup moins justifié, me semble-t-il, est le mot « mystère » qui ne correspond à peu près jamais au contenu réel, d'où toute véritable énigme est absente.

On peut analyser quelques-uns de ces romans — en éliminant toutefois ceux qui relèvent de l'aventure, comme c'est le cas avec les romans d'espionnage (Langelot, etc.) auxquels doit s'appliquer une autre forme d'examen. J'en ai choisi deux, parmi ceux qui se donnent pour « policiers ». Il s'agit de **Michel et le trésor perdu**, de Georges Bayard, et de **Fantômette et son prince**, de Georges Chaulet.

Michel et le trésor perdu

Je ne vous raconterai pas l'histoire du premier — une aventure de Michel et de ses camarades. Mais deux thèmes se dégagent très vite : celui, classique, du trésor ancestral qu'on recherche dans le parc d'un château. Second thème : le trésor n'existe pas ; il est la couverture d'un recel et le prétexte d'un chantage. D'où péripéties en étoile, multiples interventions... Il ne s'agit pas d'un, mais de plusieurs mystères.

Ce roman, que j'avais choisi un peu au hasard, est enlevé, écrit sans prétention, et tout ce qui rappelle le roman d'aventures pour enfants y est d'une lecture facile. Ce n'est donc pas un mauvais roman. En revanche, tout ce qui est policier appelle les plus grandes réserves : l'énigme est mal centrée, le mystère n'en est pas un ; enfin le coupable est un domestique, ancien repris de justice. Les auteurs pour enfants n'ont sans doute pas lu les « règles du roman policier » — je crois qu'il y en a dix-sept — établies par Van Dine, un spécialiste du genre ; ils y auraient vu qu'« il serait tout à fait scandaleux, de la part d'un auteur de romans policiers, de prendre pour coupable tout domestique, fournisseur, etc., de la maison ». Et je n'insiste pas sur l'aspect idéologique de ce choix. Van Dine n'accepte pas davantage que le délit soit le fait d'une association de criminels : un bon roman policier ne doit avoir qu'un coupable.

Il y a dans les aventures de Michel une oscillation entre le « mystère » et ces histoires de bons garçons redresseurs de torts qui ont donné (des **Gars de la rue Paul** jusqu'aux **Signe de Piste**) des chefs-d'œuvres, des œuvres mineures et des œuvres très contestables ; c'est un genre qui s'adapte fort bien à la mentalité enfantine et qui, sur le plan strictement littéraire, me paraît, personnellement, meilleur que bien des fadaises prétentieuses.

Mais l'oscillation entre ce genre et le « plaqué » du mystère aboutit à un ratage sur le plan de l'énigme et du roman policier.

Tous ces romans axés sur le mythe enfantin de la bande — le Club des Cinq aussi bien que les Hitchcock — ne sont pas entièrement mauvais ; mon propos ici n'est pas de les défendre, mais de les examiner sur le plan du « roman de bande d'enfants » d'une part, et sur celui du « roman policier » de l'autre. Sur le premier point, on pourra émettre des critiques, être parfois sévère même, mais je ne trouve pas que ce soit toujours une si exécration littéraire. Sur le second point, au contraire, c'est en effet du mauvais roman policier. Mais ici cet aspect est mineur.

Fantômette et son prince

Il est en revanche beaucoup plus important quand il s'agit de détectives solitaires, ce qui est le cas d'Alice et de Fantômette. Le roman de ce type ne peut plus se racheter par l'étude d'une association ou d'une bande d'enfants. On remarque, dès le titre, que l'accent est mis sur l'énigme ; l'imagination est en alerte dès le

départ. Le roman joue aussi davantage sur ce que j'ai appelé la troisième composante ; l'ambiguïté du policier.

D'abord, c'est un personnage fantastique : Fantômette est certainement la plus sotte, la moins douée pour remplir le rôle qu'elle s'attribue. L'auteur oscille entre le personnage de l'aventurier et celui du devin, qui est avant tout un cerveau. Sherlock Holmes, le Père Brown, Hercule Poirot sont des gens courageux ; ils ont du sang-froid et surtout sont intelligents. Fantômette, elle — et c'est dit clairement dans le roman — perd ses moyens dès qu'elle est dans l'attente et que le danger se dissimule. Elle est si vulnérable que, finalement, elle se fait rouler, et par les moyens les plus éculés, ce dont elle convient d'ailleurs avec beaucoup de naïveté. Une fois pourtant, elle devra faire preuve de perspicacité, et aussi de prévoyance, ce qui est le moins qu'on puisse attendre de la part d'un détective ; mais dans tout le reste du livre, elle apparaît désarmée et n'a aucun recul par rapport à l'action.

En détaillant tous les épisodes, on est frappé par l'in vraisemblance et la faiblesse de l'intrigue ; tout cela a un caractère parodique. Or, ni les enfants ni même l'auteur ne sont sensibles à cette parodie : l'ouvrage est considéré comme un vrai roman et on lui attribue un caractère moral (Fantômette a fait triompher la « bonne cause », etc.).

Un fossé immense sépare donc le vrai roman-problème du roman policier pour enfants. Pourquoi ?

Les auteurs manquent d'imagination et ne savent pas inventer un vrai problème ; il est vrai que c'est très difficile, ce qui rehausse d'autant la valeur du bon roman d'énigme pour adultes. Ces écrivains pour enfants, ne sachant pas jouer de la « fausse apparence » dont je parlais au début (l'énigme derrière un masque), insistent sur les péripéties et les à-côtés, donc sur les causes et les effets, ce qui a pour résultat une mise en valeur du sordide (les affaires d'héritage, les compli- cétés, etc.).

Convenons qu'ils se trouvent devant une réelle difficulté, qui est le problème de la peur. Même quand l'intrigue du vrai roman policier ne met pas en danger la vie humaine, son mystère fait peur. Or la peur n'a pas de place dans le policier pour enfants.

Quelques bons romans policiers pour les jeunes

Pour les plus jeunes :

Bayard : **Michel détective** (le premier de la série), Hachette.

Berna : **Le témoignage du chat noir**, G.P., 1963.

Blyton : **Le Club des cinq** (le premier de la série), Hachette.

Boileau-Narcejac : **Sans-Atout et le cheval fantôme**, **Sans-Atout contre l'homme à la dague**, Hatier, Jeunesse-Poche, 1971.

Cooper : **La dame au sourire**, G.P., Dauphine, 1964.

Escoula : **Six chevaux bleus**, Gallimard, Bibl. blanche, 1967.

Gamarra : **L'Aventure du serpent à plumes**, Colin-Bourrelrier, 1961.

Hitchcock : **Quatre mystères**, **Au rendez-vous des revenants**, etc. Hachette, Idéal-Bibliothèque.

Lefevre : **L'enlèvement de Monsieur Per-venchelle**, Hachette, 1956.

Loisy : **Filles et garçons du Donadio**, 1957, **Le secret de Don Tiburcio**, Colin-Bourrelrier.

Massepain : **La fusée mystérieuse**, G.P., Souveraine, 1959.

Pease : **La malle de San Francisco**, Hachette, Idéal-Bibliothèque, 1954.

Véry : **Signé Alouette**, Hachette, Bibl. verte, 1960.

Et les classiques :

Chesterton : **Histoires du Père Brown**, Gallimard.

Conan Doyle : **Les aventures de Sherlock Holmes**, Livre de Poche.

Maurice Leblanc : **Arsène Lupin**, Livre de Poche.

Gaston Leroux : **Le Mystère de la chambre jaune**, **Le Parfum de la dame en noir**, **Rouletabille chez le tsar**, Livre de Poche.