

**Le polar et la déconstruction  
ou  
plaidoyer pour le devenir des genres**

*Timea GYIMESI*

Il est inattendu voire insolite de parler du roman policier et de ses avatars plus récents à un colloque qui se propose de parcourir le problème de la *transition des genres* en dressant au fur et à mesure, grâce aux communications, un tableau plus ou moins exhaustif des *genres en transition*. Inattendu et insolite pour les simples et excellentes raisons qu'avec le roman policier, lequel sera l'un des objets de notre investigation, les deux principes qui semblent soutenir de façon tacite les deux journées d'études se voient – nous paraît-il – d'emblée transgressés.

Il s'agit de deux appartenances dont la première est liée à la littérarité, l'autre à la loi du genre. Pour ce qui est de la littérarité, la position de la critique concernant le roman policier est particulièrement tranchée mettant celui-ci et ses espèces dans la catégorie de la littérature de masse, de paralittérature, de la littérature populaire, etc. L'autre appartenance intimement liée à cette première car relevant du même travail d'institutionnalisation ou de nationalisation propre à l'appareil d'état, le roman policier semble apparemment l'abolir, en ce qu'il « s'inscrit – selon Tzvetan Todorov – le mieux dans son genre »<sup>1</sup>, de même que tous les chefs-d'œuvre de la littérature de masse. Aussi est-ce cette appartenance explicite qui fait dire à Todorov que « le roman policier par excellence n'est pas celui qui transgresse les règles du genre, mais celui qui s'y conforme »<sup>2</sup>. En effet, pour être lu, le roman policier doit remplir l'attente du public désireux de retrouver rassemblés et révélés tous les éléments constitutifs du genre : le crime, l'énigme, les indices, la détection, le suspens, etc.

Ces deux axiomes retenus, nous chercherons dans ce qui suit à les défaire ou du moins à les déplacer pour montrer avant toute chose que le roman policier mérite une attention générique car il obéit à la loi *sui generis* du genre, voire il est à même d'être littéraire partant de ladite obéissance même.

Mais, qu'est ce qu'au fait cette loi *sui generis* du genre ? C'est l'idée, déjà plus ou moins en vigueur depuis le Romantisme, que la loi du genre réside plutôt dans la transgression que dans l'observation des règles génériques. Comme le dit Jacques Derrida dans *Parages* :

Dès qu'on entend le mot « genre », dès qu'il paraît, dès qu'on tente de le penser, une limite se dessine. Et quand une limite vient à s'assigner, la norme et l'interdit ne

---

<sup>1</sup> TODOROV, Tzvetan, « Typologie du roman policier », in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 56.

<sup>2</sup> *Ibid.*

se font pas attendre : « il faut », « il ne faut pas », dit le « genre », le mot « genre », la figure, la voix ou la loi du genre<sup>3</sup>.

En effet, après l'époque classique où la réflexion littéraire a particulièrement été disposée à la taxonomie étatique et à la hiérarchie des genres, les Romantiques montrent une hostilité à l'égard de toute prescription classificatoire pour mettre en valeur l'œuvre par rapport à son appartenance générique. Depuis le Romantisme les genres n'existent donc qu'en transition. C'est le caractère constitutif de tout grand livre – comme le fait remarquer dans la même ligne de pensée Tzvetan Todorov – d'établir « l'existence de deux genres, la réalité de deux normes : celle du genre qu'il transgresse et celle du genre qu'il crée »<sup>4</sup>. Néanmoins, cette constitution après coup du concept de genre que laisse sous-entendre le texte todorovien qui adopte pour son mot d'ordre la transgression, témoigne du fait que son auteur reste encore emprisonné dans la perspective formaliste dichotomique de la présence/absence. Toute norme demande transgression. C'est la philosophie de la déconstruction qui, avec Jacques Derrida des *Parages*, dénonce cette idée de la transgression en reposant le problème de genre en termes de mixité. Certes, on quitte le domaine des oppositions binaires lorsque Derrida insiste sur la nature « toujours déjà » métaphysique des genres, lorsque sous sa plume le genre devient plutôt le signe « toujours déjà » absent d'une présence. Autrement dit, pour reprendre Gilles Deleuze, il n'y a pas de genres, il n'y a que des « devenir-genres » ou mieux encore, le « devenir-imperceptible » des genres et leur inscriptions spatiales dans l'« entre ». C'est dans cette perspective de *devenir* que nous comprenons ici le mot d'ordre de ce colloque sur la « transition » des genres.

Quant à la littérarité, la position qu'occupe la poétique de Gérard Genette nous paraît particulièrement régressive établissant deux types de critères (thématiques et rhématiques) relatifs aux deux régimes de littérarité, le régime constitutif et le régime conditionnel. Le schéma permet de considérer comme littéraires des genres jusqu'alors jugés problématiques car entretenant une relation directe ou analogique et non symbolique avec la réalité (historiographie, biographie, autobiographie, etc.) sans pour autant pouvoir tenir compte du phénomène de masse littéraire. C'est que l'approche poétique du fait littéraire se rattache de façon sous-jacente à l'idée du Beau, à cette entité hautement métaphysique avec ses présupposés à la fois linguistique (style bas et noble), moraux (bon/mauvais) ou autres, (au lieu de prendre plutôt l'*Intérêt* pour le fait littéraire par excellence, proposition qui réordonnera à coup sûr toute la carte littéraire). Ainsi a-t-on beau attendre une classification plus « ouverte » sur des phénomènes culturels de masse, de consommation. Nonobstant, la littérature alimentaire, tout en se résignant dans sa position mineure de « para », prend dans les années 80 un essor prodigieux grâce à l'intérêt structuraliste (Todorov, Barthes, Eco, Lacan, Kristeva, etc.). Cet intérêt relatif à la structure même du récit policier implique deux choses : une fois reconduit

---

<sup>3</sup> DERRIDA, Jacques, « La loi du genre », in *Parages*, Paris, Galilée, 1986, p. 252.

<sup>4</sup> TODOROV, p. 56.

dans son territoire « à côté », la critique formaliste élabore un modèle à double structure, considérée comme constant et susceptible de mener à bien l'inscription générique du récit policier et de ses avatars.

Or, pareil au roman qui doit sa fortune et sa survivance au fait même de sa non-codification, son trait distinctif n'étant rien d'autre que l'*excès* : « le roman – dit Tiphaine Samoyault – est la forme "informe" de l'*excès* »<sup>5</sup>, l'évolution que le roman policier a connue depuis son apparition au XIX<sup>e</sup> siècle, nous laisse supposer que le roman policier, malgré sa stricte codification d'ordre thématique et structurale cherche, lui aussi, à échapper à la prise de ses propres normes, à excéder ses propres limites. Ce qui rend particulièrement *intéressant* ce devenir, c'est justement le fait qu'il tient lieu non seulement à l'*intérieur* d'un espace littéraire ou non-littéraire codifié (comme dans le cas de la Littérature), mais surtout *entre* les territorialités, en l'occurrence entre littérature et non-littérature. D'où aussi l'envie de relire certains romans policiers (visiblement tout à fait) conformes aux règles du genre, alors que d'autres espèces, tout aussi conformes, tombent dans l'oubli... Or, la conformité à ce niveau « élémentaire » des constants n'assure point une conformité générique, cette dernière participant plutôt de l'horizon d'attente du lecteur. Aussi les romans policiers les plus lus, les plus intéressants sont-ils tout aussi excessifs que les autres genres littéraires ou non-littéraires.

Pour examiner de plus près ces deux déplacements (devenir ou déterritorialisations) qui s'effectuent « à l'intérieur » et « entre » les territoires, prenons pour point de départ la double structure du récit policier, relevée par Michel Butor dans *l'Emploi du temps* et reprise par Todorov dans son étude typologique déjà citée. Dans tout récit policier, et en particulier dans le roman policier à énigme, deux histoires se superposent : la première, « l'histoire du crime » est toujours absente, c'est l'histoire de ce qui s'est passé réellement ; la deuxième, en tant qu'un long apprentissage des indices, n'est à proprement parler que l'histoire visant à remédier à l'absence de la première, à savoir « l'histoire de l'enquête ». De nombreux romans d'Agatha Christie, de Conan Doyle ou d'Edgar Allan Poe, ou des français (Gaboriou, Gaston Leroux, Maurice Leblanc) sont bâtis sur cette architecture. Une fois que de perspicaces opérations sémiotiques conduisent le détective à reconstituer l'histoire du crime, dévoilant ainsi le coupable, tout se remet en ordre. Le savoir se substitue à l'ignorance, l'ordre au désordre, la transparence à l'opacité due à l'énigme. Grâce à la découverte de la sacro-sainte vérité intangible, le monde redevient cohérent, ordonné, compréhensible, lisible, juste, bien clair, et, partant, parfaitement rassurant. Cette présentation sommaire ignore volontairement le problème du style s'accordant avec l'idée que « le style, dans ce type de littérature, doit être parfaitement transparent, inexistant »<sup>6</sup>. De fait, l'essentiel du récit policier ne réside pas tant dans son style, que dans la démarche logique qu'il

<sup>5</sup> SAMOYAUULT, Tiphaine, *Excès du roman*, Paris, Maurice Nadeau, 1999, p. 8.

<sup>6</sup> TODOROV, p. 59.

adopte pour mettre au monde une vérité. Et cela peut se faire, si l'on suit la réflexion de Gilles Deleuze, selon deux modes, car il y a deux écoles du vrai : « l'école française (Descartes), où la vérité est comme l'affaire d'une intuition intellectuelle de base, dont il faut déduire le reste avec rigueur », et « l'école anglaise (Hobbes), d'après laquelle le vrai est toujours induit d'autre chose »<sup>7</sup>. Plus cette opération est astucieuse, plus le raisonnement est perspicace, plus la solution est inattendue et intéressante. On dirait que par le fait même que le roman policier établit un parallèle positionnel entre le lecteur et le détective, tous les deux à la recherche des signes, des indices à interpréter, même si le premier est toujours abandonné à la merci du deuxième qui préfère jouer sur le suspense, tout roman policier se focalise exclusivement sur le procès même de la lecture, soulignant ainsi le caractère éminemment *sémiotique* de celle-ci.

Pour ouvrir vers cette perspective sémiotique le problème policier, il semble nécessaire d'exposer le cadre théorique dans lequel ce phénomène se laisse comprendre. Par opposition à la théorie saussurienne du signe, fondée sur la dichotomie du signifiant et du signifié, ainsi que sur l'arbitraire du signe, la *thirdness* élaborée par Ch. S. Peirce se montre plus propice à résoudre le problème de l'interprétation, profondément liée à l'état de chose du signe. A la suite des trois constituants du signe (fondement, objet, interprétant), Peirce distingue trois branches de la science de la sémiotique : la grammaire pure, liée à l'objet du signe, « postule la possibilité de signification dyadique et non problématique » ; la rhétorique pure, par opposition à la grammaire pure, est liée à l'interprétant du signe et « postule les lois grâce auxquelles [...] un signe donne naissance à un autre » ; et la logique pure qui est liée au fondement du signe postulant « la possibilité universelle des significations »<sup>8</sup>. Ce modèle triptyque du signe permettra à Paul de Man de comprendre le fait littéraire comme un passage s'effectuant de la grammaire vers la rhétorique, ou inversement, de la rhétorique vers la grammaire.

Le modèle grammatical de la question devient rhétorique non pas quand on a, d'une part, une signification littérale et, d'autre part, une signification figurée, mais quand il est impossible de décider [...] laquelle des deux significations importe. La rhétorique suspend radicalement la logique et ouvre de vertigineuses possibilités d'aberration référentielle<sup>9</sup>.

D'où de Man n'hésite pas à conclure que c'est la potentialité rhétorique ou figurée du langage qui identifie toute littérature. Le roman policier, visiblement préoccupé par le vrai à l'encontre du vraisemblable, qui, on le sait, reste la grande affaire de la fiction, participe à part entière du registre de la logique pure et reste totalement indifférent au jeu littéraires que de Man appelle « la rhétorisation de la grammaire » ou « la grammatisation de la rhétorique ». La prééminence de l'aspect

---

<sup>7</sup> DELEUZE, Gilles, « Philosophie de la série noire », in *L'île déserte et autres textes*, Paris, Minuit, 2002, p. 115.

<sup>8</sup> PEIRCE, Charles, S., *Ecrits sur le signe*, Paris, Seuil, p. 121-122.

<sup>9</sup> MAN, Paul de, *Allégories de la lecture*, Paris, Galilée, 1989, p. 32.

logique du roman policier explique pourquoi celui-ci reste prisonnier dans l'à côté de la littérature (un « à-côté » par ailleurs particulièrement doué d'un potentiel littéraire, si l'on tient compte de la part du policier – la part du lecteur implicite – dans les textes littéraires en général). Si devenir peut avoir lieu, c'est toujours relativement aux deux autres registres du signe, en l'occurrence dans le double sens de l'objet du signe et son interprétant. Autrement dit, si le roman policier finit par sortir de ses gonds logiques, c'est toujours au détriment du vrai, grâce à un devenir-vraisemblable-du-vrai. Et dès qu'il se veut vraisemblable, le roman policier, appelé désormais roman noir ou polar, s'engage dans la représentation et se reterritorialise à l'encontre du Beau sur le Mal.

Mais avant de nous engager sur cette voie qui se laisse lire à travers l'histoire du roman policier, essayons de mettre à l'épreuve un devenir beaucoup plus subtil mais tout aussi subversif qui est à l'œuvre dans les romans les plus réussis de détection. Toujours est-il que les romans à énigme à la Hercule Poirot, à la Miss Marple ou à la Sherlock Holmes ou encore à la Arsène Lupin attisent l'intérêt du lecteur pour la simple raison que la solution de l'énigme y est inattendue témoignant d'une brillance intellectuelle sans précédent. A quoi tient cette force intellectuelle ? C'est le détective privé nommé Dupin de *la Lettre volée* d'Edgar Allan Poe qui nous révèle le secret en affirmant que lors d'une enquête le détective peut procéder selon deux types de logique. La logique pure par excellence mathématique n'est pas exclusive car il y a bien des cas où elle ne suffit pas pour résoudre une énigme de grande envergure. Tout comme l'enfant du « jeu de divination » qui pour mieux cacher des mots choisit ceux « en gros caractères » et « qui s'étendent d'un bout de la carte à l'autre »<sup>10</sup>, Dupin, à la demande du préfet de police qui malgré tout ses efforts et tout l'investissement du « symbolique » (registre de la réalité) n'arrive pas à trouver la lettre volée, constate l'inefficacité de la démarche étatique, policière. Il suit une autre logique, la logique intuitive ou, à proprement parler, poétique lui permettant d'entrer dans le registre du réel (inaccessible avec des moyens symboliques) où rien ne manque. Et grâce à cette démarche, il finit par trouver la lettre compromettante. Elle est disposée « juste sous le nez du monde entier, comme pour mieux empêcher un individu quelconque de l'apercevoir »<sup>11</sup>. Cet exemple de *la rhétorisation de la logique* est à même de mettre à l'épreuve la part de la poésie dans l'élucidation d'une énigme policière.

L'autre devenir censé affecter le roman policier est ce que nous appellerons volontiers la *grammatisation de la logique*. Celle-ci tient à l'évolution du roman policier. Toujours est-il que le changement des présupposés ontologiques concernant le statut même du vrai influe sur les genres policiers. Après la création en 1945 de la Série Noire à l'américaine par Marcel Duhamel, on découvre par exemple que l'activité policière n'a plus rien à voir avec « une recherche métaphysique ou scientifique de la vérité »<sup>12</sup>. Le roman noir, appelé polar, se proposant de polariser la

<sup>10</sup> POE, Edgar Allan, « La lettre volée », in *Histoires extraordinaires*, Paris, Presses Pocket, 1989, p. 81.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> DELEUZE, p. 116.

réalité, *conjugue* les fortunes de la vérité au sein d'une société où elle n'est plus considérée comme une valeur absolue (ce qui était le cas du roman policier classique), mais relative, liée forcément au pouvoir (que celui-ci soit politique, idéologique, esthétique, linguistique ou de nature différente, en tout cas « toujours déjà » multiple, comme dit Roland Barthes son nom est « légion »<sup>13</sup>). A la vérité absolue du roman policier « classique » (*Le meurtre de Roger Ackroyd* ou *La lettre volée*) succède une vérité mise en abyme, vérité qui cède sa place privilégiée à une série de vérités vraisemblables. A cette vérité à entrée multiple, se superpose à partir de l'année 1983 la « puissance du faux ». C'est aussi le moment où le roman policier (le polar) arrive à se résigner sur la perte du vrai et aussi sur l'impossibilité de remédier à cette absence avec les techniques narratives en vigueur : la sérialisation de la vérité en fonction des vérités locales, mineures. Quand le polar renonce à cette mission sociale de polariser *toutes les vérités* connues pourtant forcément fausses vérités, il devient « rhétorique ». Ce passage de la logique vers la rhétorique via la grammaire s'opère par l'ironie (parodie) qui peut avoir deux cibles. C'est le troisième moment du polar quand le héros de *La position du tireur couché* de Jean-Patrick Manchette<sup>14</sup> pour échapper à la logique du genre, perd ses repères sédentaires, à savoir la capacité de distinguer parmi les machines de guerre se dirigeant contre lui, et perd par là-même sa langue. A la fin du livre, il ne sait que bêler. C'est qu'ici le polar arrive à cet état de laisser tomber, de laisser choir ses deux atouts « classiques » : l'argumentation (du côté de la logique pure) et la représentation (du côté de la grammaire pure) car il considère dès lors comme caducs tous les éléments normatifs de la structure policière, de l'immunité du détective à la non-partialité du lecteur via tous les principes requis par Van Dine<sup>15</sup>. Il ne reste que l'autoréflexion ironique. C'est le geste de Jean Echnoz<sup>16</sup> dans *Chirokee*, mais aussi celui de Pierre Bayard<sup>17</sup> qui dans son fameux *Qui a tué Roger Ackroyd ?* réécrit le classique d'Agatha Christie et, comme pour boucler la boucle des devenirs, ce faisant, fait de la critique littéraire un roman ou, à proprement parler, un roman à énigme.

---

<sup>13</sup> BARTHES, Roland, *Leçon*, Ed. Suhrkamp, 1980, p. 14.

<sup>14</sup> MANCHETTE, Jean-Patrick, *La position du tireur couché*, Paris, Gallimard, 1981.

<sup>15</sup> Principes résumés par TODOROV, p. 62.

<sup>16</sup> ECHNOZ, Jean, *Chirokee*, Paris, Minuit, 1983.

<sup>17</sup> BAYARD, Pierre, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Minuit, 1998.