
Tzvetan Todorov

Poétique de la prose

(choix)

suivi de

Nouvelles recherches sur le récit

Éditions du Seuil

Du même auteur

AUX MÊMES ÉDITIONS

Théorie de la littérature
Textes des formalistes russes
1966, et « *Points Essais* », n° 457, 2001

Introduction à la littérature fantastique
1970, et « *Points Essais* », n° 73, 1976

Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage
(avec Oswald Ducrot)
1972

Qu'est-ce que le structuralisme ? Poétique
« *Points Essais* », n° 45, 1973

Théorie du symbole
1977, et « *Points Essais* », n° 176, 1985

Les Genres du discours
1978
repris sous le titre La Notion de littérature et autres essais
« *Points Essais* », n° 188, 1987

Symbolisme et interprétation
1978

Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique
Suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine
1981

Critique de la critique

1984

Nous et les autres

La réflexion française sur la diversité humaine

1989, et « *Points Essais* », n° 250, 1992

Face à l'extrême

1991, et « *Points Essais* », n° 295, 1994

Une tragédie française

1994 et « *Points Essais* », n° 523, 2004

La Vie commune

Essai d'anthropologie générale

1995, et « *Points Essais* », n° 501, 2003

L'Homme dépaycé

1996

Devoirs et délices

Une vie de passeur

Entretiens avec Catherine Poitevin

2002 et « *Points Essais* », n° 540, 2006

La Conquête

Récits aztèques

(présentation et choix des textes avec Georges Baudol)

2009

Fragments de vie

de Germaine Tillion

(présentation et recueil des textes)

2009

CHEZ D'AUTRES ÉDITEURS

Littérature et signification

Frêle bonheur
Essai sur Rousseau
Hachette Littératures, 1985

Les Morales de l'histoire
Grasset, 1991
et Hachette, « Pluriel », n° 866, 1997

Éloge du quotidien
Essai sur la peinture hollandaise du xvii^e siècle
Adam Biro, 1993
et Seuil, « Points Essais », n° 349, 1997

Les Abus de la mémoire
Arléa, 1995
et « Arléa Poche », n° 44, 2004

Benjamin Constant
La passion démocratique
Hachette Littératures, 1997
et « Le Livre de poche », n° 4361, 2004

Le Jardin imparfait
La Pensée humaniste en France
Grasset, 1998
et « Le Livre de poche », n° 4297, 1999

Mémoire du mal, tentation du bien
Enquête sur le siècle
Robert Laffont, 2000
et « Le Livre de poche », n° 4321, 2002

Éloge de l'individu
Essai sur la peinture flamande de la Renaissance
Adam Biro, 2001
et Seuil, « Points Essais », n° 514, 2004

Montaigne ou la découverte de l'individu
La Renaissance du livre, 2001

Le Nouveau Désordre mondial

Réflexions d'un Européen

Robert Laffont, 2003

La Naissance de l'individu dans l'art
(avec Bernard Focroule et Robert Legros)

Grasset, 2005

La Littérature en péril

Flammarion, 2006

L'Esprit des Lumières

R. Laffont, 2006

La Peur des barbares
Au-delà du choc des civilisations

Robert Laffont, 2008

L'Art ou la Vie !

Le cas Rembrandt

Adam Biro, 2008

La présente édition réunit toutes les études qui, dans la première édition de *Poétique de la prose*, étaient consacrées à l'analyse du récit, en leur adjoignant trois autres, parues depuis dans *les Genres du discours*, et qui concernent la même problématique.
Le texte a été revu et corrigé.

ISBN 978-2-02-122447-4

(ISBN 2-02-002037-8, 1^{re} publication).

© ÉDITIONS DU SEUIL, 1971, 1978.

Cet ouvrage a été numérisé en partenariat avec le Centre National du Livre.



Ce document numérique a été réalisé par Nord Compo.

La valeur de l'homme ne réside pas dans la vérité qu'il possède, ou qu'il croit posséder, mais dans la peine sincère qu'il assume en la cherchant. Car ce n'est pas la possession, mais la recherche de la vérité, qui accroît ses forces ; là seulement gît le progrès constant de la perfection. La possession rend tranquille, paresseux, orgueilleux ; si Dieu tenait dans sa main droite toute la vérité, mais dans sa gauche, la seule quête, toujours agissante, de la vérité — dût-elle ne rapporter que l'erreur, chaque fois et toujours — et s'il me disait : « Choisis ! » je me jetterais humblement sur sa main gauche et je dirais : « Donne, Père ! car, de toute façon, la pure vérité n'est que pour toi seul. »

LESSING

T

Couverture

Du même auteur

Copyright

1. - Typologie du roman policier

2. - Le récit primitif - l'Odyssée

Avant le chant

La parole feinte

Les récits d'Ulysse

Un futur prophétique

3. - Les hommes-récits - les Mille et une nuits

Digressions et enchâssements

Loquacité et curiosité. Vie et mort

Le récit : suppléant et suppléé

4. - La grammaire du récit - le Décaméron

5. - La quête du récit - le Graal

Le récit signifiant

Structure du récit

La quête du Graal

6. - Le secret du récit - Henry James

7. - Les transformations narratives

Lecture

Description

Application

Ouvrages cités

8. - Le jeu de l'altérité - Notes d'un souterrain

L'idéologie du narrateur

Le drame de la parole

Maître et esclave

L'être et l'autre

Le jeu symbolique

9. - Connaissance du vide - Cœur des ténèbres

10. - La lecture comme construction

Le discours référentiel

Les filtres narratifs

Signification et symbolisation

La construction comme thème

Les autres lectures

1.

Typologie du roman policier

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

Boileau-Narcejac

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 a tendance à chercher un intermédiaire entre la notion trop générale de littérature et ces objets particuliers que sont les œuvres. Le retard 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

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 de problèmes 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.

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^e ; 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 ». Celui 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 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 »,

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 (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 et l'Orient-Express* (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 les 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 termes, par ses 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 particulier et 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 et 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 présente, 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'o

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 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 si l'héros 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 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 — préférablement 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 : violence, le crime souvent sordide, l'amoralité des personnages. Obligatoirement, aussi, « 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'aventure, 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 les 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, j'ai pensé 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 :

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 ; ne 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 (« première histoire ») sont limitées au roman à énigme (règles 1-4^a) ; celles qui se rapportent au discours, au livre (à la « seconde histoire »), sont également valables pour les romans noirs (règles 4^b-7 ; la règle 8 est d'une généralité encore plus grande). En effet dans le roman noir 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, de 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 » termine souvent le chapitre par une révélation particulièrement surprenante (C'est vous l'assassin, dit 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 mon 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 des 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 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 l'« 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 l'« 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, le 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 (tel 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 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 policier, 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.

1. *Le Roman policier*, Paris, Payot, 1964, p. 185.

2.

Le récit primitif

l'Odyssée

On parle parfois d'un récit simple, sain et naturel, d'un récit primitif, qui ne connaîtra pas les vices des récits modernes. Les romanciers actuels s'écartent du bon vieux récit, ne suivent plus ses règles, pour des raisons sur lesquelles l'accord ne s'est pas encore fait : est-ce par perversité innée de la part de ces romanciers, ou par vain souci d'originalité, ce qui revient cependant à une obéissance aveugle à la mode ?

On se demande quels sont les récits concrets qui ont permis une telle induction. Il est fort instructif, en tous les cas, de relire dans cette perspective *l'Odyssée*, ce premier récit, qui devrait *a priori* correspondre le mieux à l'image du récit primitif. Rarement on trouvera, dans les œuvres plus récentes, tant de « perversités » accumulées, tant de procédés qui font de cette œuvre tout sauf un récit simple.

L'image du récit primitif n'est pas une fiction fabriquée pour les besoins de la discussion. Elle est implicite autant à des jugements sur la littérature actuelle, qu'à certaines remarques érudites sur les œuvres du passé. En se fondant sur l'esthétique qui serait propre au récit primitif, les commentateurs des textes anciens déclarent étrangère au corps de l'œuvre telle ou telle de ses parties ; et, ce qui est pire, ils croient ne se référer à aucune esthétique particulière. Précisément, à propos de *l'Odyssée*, où on ne dispose pas de certitude historique, cette esthétique-là détermine les décisions des érudits sur les « insertions » et les « interpolations ».

Il serait fastidieux d'énumérer toutes les lois de cette esthétique. Je rappelle les principales :

La loi du vraisemblable : toutes les paroles, toutes les actions d'un personnage doivent s'accorder selon une vraisemblance psychologique — comme si de tout temps on avait jugé

vraisemblable la même combinaison de qualités. Ainsi on nous dit : « Tout ce passage était regardé comme une addition dès l'Antiquité parce que ces paroles paraissaient mal répondre au portrait de Nausicaa que fait par ailleurs le poète. »

La loi de l'unité des styles : le bas et le sublime ne peuvent pas se mêler. On nous dira ainsi que tel passage « malséant » est naturellement à considérer comme une interpolation. *La loi de la priorité du sérieux* : toute version comique d'un récit suit dans le temps sa version sérieuse ; priorité temporelle aussi du bon sur le mauvais : est plus ancienne la version que nous jugerons aujourd'hui meilleure. « Cette entrée de Télémaque chez Ménélas est imitée de l'entrée d'Ulysse chez Alkinoos, ce qui semble indiquer que *le Voyage de Télémaque* fut composé après les *Récits chez Alkinoos*. »

La loi de la non-contradiction (pierre angulaire de toute critique d'érudition) : si une incompatibilité référentielle s'ensuit de la juxtaposition de deux passages, l'un des deux au moins est inauthentique. La nourrice s'appelle Euryclée dans la première partie de *l'Odyssée* Eurynomé, dans la dernière ; donc les deux parties ont des auteurs différents. Selon la même logique, les parties de *l'Adolescent* ne peuvent pas être écrites toutes deux par Dostoïevski. - Ulysse est dit être plus jeune que Nestor, or il rencontre Iphitos qui est mort pendant l'enfance de Nestor : comment ce passage pourrait-il ne pas être interpolé ? De la même façon, on devrait exclure comme inauthentiques un bon nombre de pages de la *Recherche* où le jeune Marcel paraît avoir plusieurs âges à un même moment de l'histoire. Ou encore : « En ces vers on reconnaît la maladroite suture d'une longue interpolation ; car comment Ulysse peut-il parler d'aller dormir, alors qu'il était convenu qu'il repartirait le même jour. » Les différents actes de *Macbeth* ont donc, eux aussi, des auteurs différents, puisqu'on apprend dans le premier que Lady Macbeth a des enfants, et dans le dernier, qu'elle n'en a jamais eu.

Les passages qui n'obéissent pas au principe de la non-contradiction sont inauthentiques mais si c'était ce principe même qui l'était ?

La loi de la non-répétition (aussi difficile qu'il soit de croire qu'on puisse imaginer une telle loi esthétique) : dans un texte authentique, il n'y a pas de répétitions. « Le passage qui commence ici vient répéter pour la troisième fois la scène du tabouret qu'Antinoos et l'escabeau qu'Eurymaque ont précédemment lancés contre Ulysse... Ce passage peut donc, bon droit, paraître suspect. » Suivant ce principe, on pourrait couper une bonne moitié de *l'Odyssée* comme « suspecte » ou encore comme « une répétition choquante ». Il est difficile pourtant d'imaginer une description de l'épopée qui ne rende pas compte des répétitions, tant elles paraissent constitutives du genre.

La loi anti-digressive : toute digression de l'action principale est ajoutée ultérieurement par un auteur différent. « Du vers 222 au vers 286 s'insère ici un long récit relatif à l'arrivée inattendue d'un certain Théoclymène, dont la généalogie nous sera indiquée en détail. Cette digression, de même que les autres passages qui, plus loin, se rapporteront à Théoclymène, est peu utile à la marche de l'action principale. » Ou encore mieux : « Ce long passage de

vers 394-466 que Victor Bérard (*Introduction à l'Odyssée*, I, p. 457) tient pour une interpolation, ne laisse pas de paraître au lecteur d'aujourd'hui une digression non seulement inutile, mais encore mal venue, qui suspend le récit en un moment critique. On peut sans difficulté l'exciser¹ du contexte. » Pensons à ce qui resterait d'un *Tristram Shandy* si on « excisait » toutes les digressions qui « interrompent si fâcheusement le récit » !

L'innocence de la critique d'érudition est, bien entendu, fautive ; consciemment ou non celle-ci applique, à tout récit, des critères élaborés à partir de quelques récits particuliers (j'ignore lesquels). Mais il y a aussi une suspicion plus générale à formuler : c'est qu'il n'y a pas de « récit primitif ». Aucun récit n'est naturel, un choix et une construction présideront toujours à son apparition ; c'est un discours et non une série d'événements. Il n'existe pas de récit « propre » face aux récits « figurés » ; tous les récits sont figurés. Il n'y a que le mythe de récit propre ; et en fait, il décrit un récit doublement figuré : la figure obligatoire est secondée par une autre, que Du Marsais appelait le « correctif » : une figure qui est là pour dissimuler la présence des autres figures.

Avant le chant

Examinons maintenant quelques-unes des propriétés du récit dans *l'Odyssée*. Et, tout d'abord, essayons de caractériser les types de discours dont le récit se sert et que nous retrouvons dans la société décrite par le poème. Ils sont deux, et aux propriétés si différentes qu'on peut se demander s'ils appartiennent bien au même phénomène : ce sont la parole-action et la parole-récit.

La parole-action : il s'agit toujours ici d'accomplir un acte qui n'est pas simplement la renonciation de ces paroles. Cet acte est généralement accompagné, pour celui qui parle, d'un risque. Il ne faut pas avoir peur pour parler (« la terreur les faisait tous verdir, et le sergent Eurymaque trouvait à lui répondre² »). La piété correspond au silence, la parole se lie à la révolte (« L'homme devrait toujours se garder d'être impie, mais jouir *en silence* des dons qu'envoient les dieux »).

Ajax qui assume les risques de la parole périt, puni par les dieux : « il s'en tirait, malgré la haine d'Athéna, s'il n'eût pas proféré une parole impie et fait un fol écart : c'est en dépit des dieux qu'il échappait, dit-il, au grand gouffre des mers ! Poséidon l'entendit, comme il criait fort. Aussitôt, saisissant, de ses puissantes mains, son trident, il fendit l'une de ces Gyrées. Le bloc resta debout mais un pan dans la mer tomba, et c'était là qu'Ajax s'était assis pour lancer son blasphème : la vague, dans la mer immense, l'emporta. »

Toute la vengeance d'Ulysse où alternent ruses et audaces, se traduit par une série d'

silences et de paroles, les uns étant commandés par sa raison, les autres, par son cœur. « Sans mot dire, le prévient Athéna à son arrivée à Ithaque, il faudra pâtir de bien des maux et prêter à tout, même à la violence. » Pour ne pas courir un risque, Ulysse doit se taire, mais suit les appels de son cœur, il parle : « Bouvier, et toi, porcher, puis-je vous dire un mot ?... vaudrait-il mieux me taire ?... J'obéis à mon cœur et je parle. » Il y a peut-être des paroles pieuses qui ne comportent pas de risque ; mais en principe, parler, c'est être audacieux, oser. Ainsi aux mots d'Ulysse, qui ne manquent pas de respect pour l'interlocuteur, on répond :

« Misérable ! je vais sans plus te châtier ! Voyez-vous cette langue ! tu viens hâbler devant tous ces héros ! vraiment tu n'as pas peur ! » etc. Le fait même que quelqu'un ose parler justifie la constatation « tu n'as pas peur ».

Le passage de Télémaque de l'adolescence à la virilité est marqué presque uniquement par le fait qu'il commence à parler : « tous s'étonnaient, les dents plantées aux lèvres, que Télémaque osât leur parler de si haut ». Parler, c'est assumer une responsabilité, par conséquent aussi courir un danger. Le chef de la tribu a droit de parler, les autres risquent leur parole à leurs dépens.

Si la parole-action est considérée avant tout comme un risque, la parole-récit est un acte — de la part du locuteur, ainsi qu'un plaisir pour les deux communicants. Les discours vont donc se tenir ici non avec les dangers mortels, mais avec les joies et les délices. « Laissez-vous aller dans cette salle au plaisir des discours comme aux joies du festin ! » « Voici les nuits sans fin, qui nous laissent du loisir pour le sommeil et pour le plaisir des histoires ! »

Comme le chef d'un peuple était l'incarnation du premier type de parole, ici un autre membre de la société devient son champion incontesté : c'est l'aède. L'admiration générale va à l'aède car il sait bien dire ; il mérite les plus grands honneurs : « il est tel que sa voix l'égalait aux Immortels » ; c'est un bonheur que de l'écouter. Jamais un auditeur ne commente le contenu du chant, mais seulement l'art de l'aède et sa voix. En revanche, il est impensable que Télémaque, monté sur l'agora pour parler, soit reçu par des remarques sur la qualité de son discours ; ce discours est transparent et on ne réagit qu'à sa référence : « Quel prêcher d'agora à la tête emportée !... Télémaque, voyons, laisse là tes projets et tes projets méchants ! » etc.

La parole-récit trouve sa sublimation dans le chant des Sirènes, qui passe en même temps au-delà de la dichotomie de base. Les Sirènes ont la plus belle voix de la terre, et leur chant est le plus beau — sans être très différent de celui de l'aède : « As-tu vu le public regarder vers l'aède, inspiré par les dieux pour la joie des mortels ? Tant qu'il chante, on ne veut qu'en l'entendre, et toujours ! » Déjà, on ne peut quitter l'aède tant qu'il chante ; les Sirènes sont comme un aède qui ne s'interrompt pas. Le chant des Sirènes est donc un degré supérieur de la poésie, de l'art du poète. Souvenons-nous, plus particulièrement, de la description qu'en fait Ulysse. De quoi parle ce chant irrésistible, qui fait immanquablement périr les hommes qui l'entendent, tant sa force d'attrait est grande ? C'est un chant qui traite de lui-même. L'

Sirènes ne disent qu'une chose : c'est qu'elles sont en train de chanter ! « Viens ici ! viens nous ! Ulysse tant vanté ! l'honneur de l'Achaïe !... Arrête ton croiseur : viens écouter nos voix ! Jamais un noir vaisseau n'a doublé notre cap sans ouïr les doux airs qui sortent de nos lèvres... » La parole la plus belle est celle qui se parle.

En même temps, c'est une parole qui égale à l'acte le plus violent qui soit : (se) donner la mort. Celui qui entend le chant des Sirènes ne pourra survivre : chanter signifie vivre et entendre égale mourir. « Mais une version plus tardive de la légende, disent les commentateurs de *l'Odyssée*, voulait que, de dépit, après le passage d'Ulysse, elles se fussent, du haut de leur rocher, précipitées dans la mer. » Si entendre égale vivre, chanter signifie mourir. Celui qui se parle subit la mort si celui qui entend lui échappe. Les Sirènes font perdre la vie à celui qui les entend parce qu'autrement elles perdent la leur.

Le chant des Sirènes est, en même temps, cette poésie qui doit disparaître pour qu'il y ait la vie, et cette réalité qui doit mourir pour que naisse la littérature. Le chant des Sirènes doit s'arrêter pour qu'un chant sur les Sirènes puisse apparaître. Si Ulysse n'avait pas échappé aux Sirènes, s'il avait péri à côté de leur rocher, nous n'aurions pas connu leur chant : tous ceux qui l'avaient entendu en étaient morts et ne pouvaient pas le retransmettre. Ulysse, en privant les Sirènes de vie, leur a donné, par l'intermédiaire d'Homère, l'immortalité.

La parole feinte

Si on cherche à découvrir quelles propriétés internes distinguent les deux types de parole, deux oppositions indépendantes se présentent. Premièrement, dans le cas de la parole-action, on réagit à l'aspect référentiel de l'énoncé (comme on l'a vu pour Télémaque) ; s'il s'agit d'un récit, c'est le discours en tant que tel que retiennent les interlocuteurs. La parole-action est perçue comme une information, la parole-récit comme un discours. Deuxièmement, et ce semble contradictoire, la parole-récit relève du mode constatif du discours, alors que la parole-action est toujours un performatif. C'est dans le cas de la parole-action que le processus d'énonciation prend une importance primordiale et devient le facteur essentiel de l'énoncé ; la parole-récit évoque une chose qui n'est pas elle. La transparence va de pair avec le performatif, l'opacité, avec le constatif.

Le chant des Sirènes n'est pas le seul qui vienne brouiller cette configuration délicate et complexe. Il s'y ajoute un autre registre verbal, très répandu dans *l'Odyssée*, qu'on peut appeler « la parole feinte ». Ce sont les mensonges proférés par les personnages.

Le mensonge fait partie d'une catégorie plus générale qui est celle de toute parole inadéquate. On peut désigner ainsi le discours où un décalage visible s'opère entre

référence et le référent, entre le sens et les choses. A côté du mensonge, on trouve ici les erreurs, le fantasme, le merveilleux. Dès qu'on prend conscience de ce type de discours, on s'aperçoit combien fragile est la conception selon laquelle la signification d'un discours est constituée par son référent.

Les difficultés commencent si nous cherchons à quel type de parole appartient la parole feinte dans *l'Odyssée*. D'une part, elle ne peut appartenir qu'au constatif : seule la parole constative peut être vraie ou fausse, le performatif échappe à cette qualification. De l'autre, parler pour mentir n'équivaut pas à parler pour constater, mais pour agir : tout mensonge est nécessairement performatif. La parole feinte est à la fois récit et action.

Le constatif et le performatif s'interpénètrent sans cesse. Mais cette interpénétration n'annule pas l'opposition elle-même. A l'intérieur de la parole-récit, on voit maintenant deux pôles distincts bien que le passage soit possible entre les deux : il y a d'une part le caractère même de l'aède ; on ne parlera jamais de vérité et mensonge à son propos ; ce qui retient les auditeurs est uniquement l'énoncé en lui-même. D'autre part, on lit les multiples brefs récits que se font les personnages tout au long de l'histoire, sans qu'ils deviennent aèdes pour autant. Cette catégorie de discours marque un degré dans le rapprochement avec la parole-action : la parole reste ici constative mais elle prend aussi une autre dimension qui est celle de l'acte ; tout récit est proféré pour servir à un but précis qui n'est pas le seul plaisir des auditeurs. Le constatif est ici enchâssé dans le performatif. De là résulte la profonde parenté du récit avec la parole feinte. On frôle toujours le mensonge, tant qu'on est dans le récit. Dire des vérités, c'est presque déjà mentir.

On retrouve cette parole tout au long de *l'Odyssée*. (Mais sur un plan seulement : les personnages se mentent les uns aux autres, le narrateur ne nous ment jamais. Les surprises des personnages ne sont pas des surprises pour nous. Le dialogue du narrateur avec le lecteur n'est pas isomorphe à celui des personnages entre eux.) L'apparition de la parole feinte se signale par un indice particulier : on invoque nécessairement la vérité.

Télémaque demande : « Mais voyons, réponds-moi *sans feinte*, point par point ; quel est ton nom, ton peuple, et ta ville, et ta race ?... » Athéna, la déesse aux yeux pers, réplique : « Oui, je vais là-dessus te répondre *sans feinte*. Je me nomme Mentès : j'ai l'honneur d'être fils du sage Anchialos, et je commande à nos bons rameurs de Taphos », etc.

Télémaque lui-même ment au porcher et à sa mère, pour cacher l'arrivée d'Ulysse à Ithaque ; et il accompagne ses paroles de formules telles que « j'aime mon *franc parler* » « voici, tout au long, mère, la *vérité*. »

Ulysse dit : « Je ne demande, Eumée, qu'à dire tout de suite à la fille d'Icare, la sage Pénélope, *toute la vérité*. » Vient un peu plus tard le récit d'Ulysse devant Pénélope, tout en mensonges. De même, Ulysse rencontrant son père Laerte : « Oui, je vais là-dessus te répondre *sans feinte*. » Suivent de nouveaux mensonges.

L'invocation de la vérité est un signe de mensonge. Cette loi semble si bien établie

sample content of Poétique de la prose (choix)

- [*click Year 501: The Conquest Continues.pdf, azw \(kindle\), epub*](#)
- [**read United States Catholic Catechism for Adults online**](#)
- [download online Global Environmental Institutions \(Global Institutions\)](#)
- [read Hall of Mirrors: The Great Depression, the Great Recession, and the Uses-And Misuses-Of History online](#)

- <http://fitnessfatale.com/freebooks/Year-501--The-Conquest-Continues.pdf>
- <http://test1.batsinbelfries.com/ebooks/After-the-Future.pdf>
- <http://crackingscience.org/?library/2D-Graphics-Programming-for-Games.pdf>
- <http://crackingscience.org/?library/Hall-of-Mirrors--The-Great-Depression--the-Great-Recession--and-the-Uses-And-Misuses-Of-History.pdf>