

Publié dans Travaux du Centre de Recherches Sémiologiques 42, 48-64, 1982,
source qui doit être utilisée pour toute référence à ce travail

LA LECTURE DU PERSONNAGE DANS
LE ROMAN POLICIER DIT ARCHAÏQUE

par Jean-Paul COLIN, Besançon

Bien qu'on ait souvent insisté sur la "minceur" du personnage sur le plan psychologique, dans le roman policier, il n'en est pas moins vrai que les participants aux actions qu'on rencontre dans cette sorte d'écrit, tout "êtres de papier" qu'ils sont (ou encore "vivants sans entrailles", selon l'expression de Paul Valéry dans Tel Quel), apparaissent au lecteur à travers certains termes qui les décrivent. De quoi donc sont-ils faits, qu'est-ce qui leur manque? En un mot, qu'est-ce qui est jugé nécessaire et suffisant, du point de vue de leur créateur, pour qu'ils "vivent" et accomplissent ce dont ils sont chargés?

Indiquons d'abord ceci: le titre du roman fournit généralement une précision quant au "héros" de la série policière, tantôt directement comme pour les Fantômas, qui, au moins dans les premiers volumes, incluent le nom du criminel, tantôt indirectement, comme pour les Rouletabille, présentés avec le commentaire Exploits ou Nouveaux exploits de Rouletabille, ou pour les Lupin qu'accompagne, dans l'édition Gallimard-Hachette, le titre générique Aventures d'Arsène Lupin, gentleman-cambrioleur. En résumé, le nom d'un personnage qu'on peut, en première approche, considérer comme principal, figure d'une façon ou d'une autre, de manière assez évidente pour "appâter le client", et pour que celui-ci, en conscience, achète non seulement ce qu'il sait bientôt être un roman policier (genre), mais aussi un numéro d'une série (résurgence du rappel feuilletonesque).

Ce personnage principal, ce "héros", si l'on veut, n'apparaît pas toujours dans les premières pages du livre: si Fantômas est, spectaculairement, le premier mot du premier volume de la longue saga, et donc apparaît immédiatement, en tant que signifiant, au moins dans le discours sinon dans le récit, il n'en va pas de même pour Lupin, qui, par exemple, dans l'Aiguille creuse, ne surgit explicitement qu'aux deux tiers du second chapitre et quarante pages après le début du livre, ni pour Rouletabille, dont nous faisons la connaissance, en détail, au début du chapitre II du Mystère de la Chambre jaune, après le récit du crime du Glandier, noeud du livre, énoncé rapporté à travers un article

de journal et présentant d'abord les personnages directement et passivement concernés par la tentative de meurtre. Or, on ne peut nier la primauté des noms de Fantômas, Lupin et Rouletabille dans l'esprit des consommateurs: il faut donc que celle-ci soit une résultante, et provienne de certaines propriétés de l'oeuvre, laquelle empêche de s'égarer sur le nom d'un comparse, par quoi peut fort bien débiter tel ou tel ouvrage.

Un personnage de fiction, qu'il appartienne à la littérature enregistrée comme base culturelle sur un plan national, ou qu'il surgisse dans des textes traités avec beaucoup moins d'égards, est toujours plus ou moins montré, c'est-à-dire que ceux de ses traits jugés pertinents par l'auteur sont dénotés à l'aide des mots de la langue commune. Et ceci dans deux grandes sphères relativement aisées à distinguer: celle du physique, celle du non-physique (nous préférons, fût-ce provisoirement, cette dénomination négative, pour éviter d'avoir à définir ou à expliciter des notions aussi complexes et controversées que moral, psychologique, intellectuel, spirituel, etc.).

Dans la description du physique, on peut également subdiviser le domaine du visuel, du perceptible, qui tend à donner une forme au personnage, une infrastructure nécessaire pour supporter le mécanisme physique de l'action. Il y a fréquemment insistance sur les yeux, sur le regard, dans lequel l'Autre croit presque toujours lire une intention, mais qui peut aussi être là comme catalyse, pour meubler les trous du tableau, pour relier des morceaux autrement trop distants. A ce domaine du visuel fait pendant celui du physiologique, de l'interne: souvent nous est suggérée une force intérieure, un réservoir d'énergie alimentant les gestes du crime ou de la punition: cette énergie a une source purement magique, et inépuisable, dans le cas de Fantômas, une origine quasi mentale chez Rouletabille, et se fonde chez Lupin sur une philosophie animiste, mi-anarchisante, mi-nietzschéenne, qu'il serait utile, pour l'histoire des idées, de rapprocher de la philosophie d'un Barrès, par exemple, ou de l'attitude d'un Paul Bourget.

On n'oubliera pas, bien entendu, que la description, en tant que motif, élément constructif dans le tissu narratif, est refusée, dénoncée, traitée avec beaucoup de méfiance par nos auteurs. Le mot d'Ar-

sène Lupin: "Pas de description" (dans 813, p. 247) fait écho aux confidences de Marcel Allain sur ses méthodes de travail et de composition. Si description il y a tout de même, dans ces romans, ce ne peut être, en raison des capacités d'attention et de concentration des consommateurs, qu'une description morcelée, tronçonnée en fragments plus digestes, et passant beaucoup mieux, entre les mailles de l'action policière, que les lourds passages introductifs qu'on trouve chez Balzac ou même chez Eugène Sue, retardements apportés à l'événement proprement dit, et que saute, dans sa lecture, même le lecteur dit cultivé, dont fort peu, en fait, acceptent de reproduire avec fidélité et patience le difficile itinéraire du producteur du texte. En cela, il semble que Gaston Leroux soit plus accueillant que les deux autres auteurs, et insère une plus grande proportion de fragments descriptifs dans ses romans, par rapport à la somme des événements qui s'y produisent.

Autre avantage de la description "en miettes": elle facilite l'enclavement des erreurs, de ces "descriptions du faux" que sont les déguisements. Une difficulté est que la séparation entre description et déguisement n'est pas toujours possible, sans destruction du texte lui-même: il est bien des cas où on peut prendre pour vraie description ce qui n'est qu'égarement volontaire sur le double, et vice-versa. On peut dire sans grand risque d'erreur que la facilité que s'accordent les auteurs de romans policiers (et populaires) dans ce domaine agit comme une sorte de règle générative à l'égard de tout un genre, caractérisé par les balancements, les hésitations sur l'identité de l'être romanesque.

Du reste, quand on parle de déguisement, il ne s'agit, à l'évidence, pas seulement du déguisement naïf, du masque de carnaval qu'on s'applique sur la figure, et qui souligne, qui trahit le vrai au moins autant qu'il le dissimule: le prédicat est lui aussi fréquemment dévié vers une apparence, et les conséquences de ce déguisement événementiel sont sans doute plus importantes par rapport au déroulement de l'intrigue. Tout le roman vise à arracher les masques, à dire qui est qui, à montrer ce qu'est telle action, au travers et au-delà de ce qu'elle paraît. La structure du récit policier est, relativement à l'intrigue principale, homologue de la recherche de Beautrelet concernant

le message chiffré qui renferme le secret de l'Aiguille creuse. Ce message nous est, dans l'immédiat, obscur, parce que son signifiant est incomplet, et son code truqué; le roman de l'Aiguille creuse, au début de sa lecture, se présente à nous comme un message à déchiffrer, non plus sur le plan du signifiant linguistique, mais sur celui de l'enchaînement des actes, qu'on nous montre d'une façon particulière, incomplète. Lire ce roman, c'est donc, simultanément à Beautrelet, reconstruire l'acte avec ses antécédents, ses motivations, en rendre la lecture limpide, "cartésienne", et du même coup sans intérêt, puisque l'essentiel de l'œuvre policière - nous l'avons dit - ne repose pas sur des caractères, sur une psychologie.

Mais revenons maintenant au motif de la description, et étudions quelques cas spécifiques. Nous prendrons la présentation de Joseph Rouletabille, dans le Mystère de la chambre jaune. Le récit ne le fait pas apparaître "tout seul", de façon objective, mais à travers le récit rapporté d'un narrateur, Sainclair, dont la profession est, comme souvent, fondée sur l'exercice du langage: il est avocat, et ami du "héros". On a donc, dès l'abord, une atmosphère de familiarité. Dès que le roman commence, nous sommes introduits dans l'intimité de Rouletabille, et par conséquent pas "intimidés": c'est un personnage d'autant plus accessible qu'il est jeune, non encore célèbre, et qu'il a une "bonne balle" (p. 11). Sa rondeur visible est rassurante, tandis que l'invisibilité plutôt anguleuse de Fantômas fait peur irrémédiablement. Le surnom de Rouletabille - qui était primitivement, dans le manuscrit de Leroux, Boïtabille - lui a été donné par ses camarades de la presse, ^{L'entourage professionnel du jeune reporter l'enracine dans une vraisemblance} romanesque d'autant plus grande qu'elle est l'héritière de beaucoup de romans populaires qui s'appuient sur la caution "sérieuse" du monde du barreau. De plus, en ce qui concerne l'intrigue, signalons brièvement que la description "sociale" du héros prépare le lecteur à le voir agir, et surtout terminer son action, dans le cadre d'un procès d'assises, décor cher à nos auteurs comme aux cinéastes transposeurs de romans policiers à l'écran.

Autre trait physique de Rouletabille: la propension à rougir, la vulnérabilité affective, qui inspire confiance en s'assimilant peu ou prou à la sincérité, à la difficulté de (se) cacher, ce qui fait

du reporter l'agent idéal de détection, de dévoilement de l'énigme. Il est imberbe (p. 13), ce qui est normal, vu son âge (seize ans et demi à la première rencontre, dix-huit ans et demi lors de l'affaire du Glandier). Enfin, il fume la pipe de façon quasi permanente.

On le voit, ces éléments de portrait physique sont assez minces: nous ne savons ni la couleur des yeux de Rouletabille, ni sa taille, ni quoi que ce soit concernant sa vêtue: il faut, pour l'instant, se contenter de cela pour le côté visuel. Il est vrai que chaque trait est rattaché à un "trait de caractère": la rondeur est l'indice du raisonnement logique, de la boucle qui se ferme sur la vérité, la rougour trahit à la fois la timidité et la facilité à se passionner, voire à s'exciter "intellectuellement". Rouletabille est un cyclo-tymique, un enfant trop gai pour ne pas être profondément triste: il suggère, avant même de s'occuper de toute affaire, une énigme personnelle: "Un jour, l'ayant interrogé sur ses parents, dont il ne parlait jamais, il me quitta, faisant celui qui ne m'avait pas entendu" (p. 14). Ainsi est amorcée la suite du premier livre: Le Parfum de la dame en noir, à l'orée du premier: l'analyse des deux livres permettrait sans doute de découvrir si le lien est a priori, ou si aucun signe n'aide dès les premières pages à soupçonner la romanesque filiation de Rouletabille.

Mais ce qui importe surtout ici, c'est que le jeune reporter possède à un haut degré "l'astuce policière", qualité intellectuelle, don intermédiaire entre l'esprit de finesse et l'esprit de géométrie, qui explique la première réussite, celle du "pied gauche de la rue Oberkampf", et lui vaut en quelque sorte un crédit illimité de la part du rédacteur en chef de l'Epoque, comme évidemment de la part du consommateur, qui est très vite prévenu de la présence en Rouletabille d'un relais entre l'intrigue (et ses noeuds) et le lecteur. Cette astuce policière n'est nullement l'apanage du policier: c'est une forme d'intellection particulière, ou plus exactement une application de l'intelligence générale restreinte à un objet unique. Il s'agit de débrouiller ce qui a été combiné par un autre: on cherche à nier en quelque sorte l'efficacité de l'intelligence criminelle pour ne s'attacher qu'au pouvoir démêlant, simplificateur, du raisonnement justicier. De même que le portrait physique du personnage est une portion du portrait total

"réel", ainsi le fonctionnement intellectuel est privé de certaines dimensions, orienté autoritairement dans une seule direction. A preuve les défaillances d'esprits cependant géniaux: quand Lupin est du côté du méfait, comme dans l'Aiguille creuse, il se révèle beaucoup moins brillant que lorsqu'il venge la veuve^{/ou} l'orphelin (encore faut-il nuancer cette affirmation: la 4^o nouvelle des Confidences d'Arsène Lupin, Le piège infernal, représente, entre autres, une exception notable à cette règle).

Quant aux qualités morales du personnage, elles sont très conformes aux usages reconnus, ou totalement contraires, ce qui revient au même, puisque l'auteur pose ainsi la morale établie comme base indiscutable de la situation humaine de ses héros. Rouletabille est absolument bon et honnête, Lupin redéfinit l'honnêteté à son profit, non sans effleurer une vision subversive des structures sociales dans lesquelles il s'insère, tandis que Fantômas justifie son existence par l'infraction permanente à tous les ordres de la société bourgeoise, infraction telle qu'elle le fait sortir du vraisemblable et de la psychologie romanesque et humaniste, à laquelle, malgré le faible degré de caractérisation de leurs personnages, se réfèrent néanmoins tous les titres de Leblanc et de Leroux.

Poursuivons l'examen du portrait de Rouletabille: il peut être fort instructif de se demander quelle correspondance il existe entre son "cycle" et la tension de l'intrigue. Ce trait interne fait une sorte de contrepoids à la parfaite égalité de raisonnement -comme on dit: égalité d'humeur- dont est doué le jeune reporter. Il nous attendrit par son extrême jeunesse: plus d'une fois il est qualifié d'enfant, minoration révélatrice par rapport à l'affectivité du lecteur, et préparation à la quête quasi psychanalytique de la mère, qui fera l'objet du Parfum de la Dame en noir. Le corps du détective amateur est celui, grosso modo, de tout le monde: il peut donc accomplir des performances dont nous nous sentons proches: c'est là le domaine de la vraisemblance du personnage. Mais son esprit nous dépasse: bien que nous soyons censés capables des mêmes trouvailles que lui, il est exceptionnel que nous le devancions. Est-ce le fait d'une impossibilité de structure, ou bien le résultat d'une naturelle paresse de la part du lecteur qui, quoi qu'on en pense et mal-

gré tout ce qu'on a dit sur le sujet, ne se sent pas là pour résoudre l'énigme, mais pour assister à sa résolution, pour en jouir dans un tempo savamment retardé et ménagé?

Tous ces éléments de portrait sont absolument constants, car Rouletabille n'est jamais un personnage masqué: toujours il agit à découvert. Il est du reste assez méprisant à l'égard des trucs classiques du policier de style Vidocq, et affine plutôt les méthodes hautement intellectuelles d'un Sherlock Holmes, pour qui le réel n'est que celui qu'il a lui-même construit à l'aide de sa propre logique. La permanence des traits définitoires du personnage appartient encore au roman populaire, dans lequel les bons et les méchants ne se confondent jamais, et ne passent pas d'une catégorie à une autre. S'il y a parfois incertitude, dans le cas de Frédéric Larsan, par exemple, ce n'est pas du tout parce que ce dernier évolue, mais simplement parce qu'il est masqué tout au long du récit, et démasqué seulement à la fin, comme mauvais, et non bon: révélation immédiate, inversion de signe brutale, et non transformation progressive, par rachat ou expiation.

Au contraire de Rouletabille, les personnages centraux que sont Lupin et Fantômas sont ^{/pratiquement} toujours masqués, ou plus exactement, leur portrait ne peut être que faux en permanence, dépourvus qu'ils sont d'apparence véritable; leur figure n'a pas de degré zéro: "Fantômas! il est impossible de dire avec précision, de savoir exactement qui est ... Fantômas!" (Fantômas, p. 11) "Si le seul homme à qui je me sois montré sous mon véritable aspect ne me reconnaît pas aujourd'hui, toute personne qui me verra désormais tel que je suis aujourd'hui ne me reconnaîtra pas non plus quand elle me verra sous mon réel aspect... si tant est que j'aie un réel aspect..." (l'Aiguille creuse, p. 322). Cette particularité, si l'on peut dire, permet de faire passer n'importe qui pour quelqu'un d'important, et inversement.

Une fois que les personnages "stables" sont brossés, l'auteur revient parfois sur leur description, mais de façon toujours circonstancielle, non plus pour introduire un mécanisme "humain" nouveau dans son livre, mais tantôt pour expliquer de façon précise tel acte récent, tantôt pour rappeler un trait de caractère ou d'intelligence, pour référer à un phénomène -aux deux sens du mot- connu du lecteur.

Mais qu'est-ce que connaître un personnage de roman? Question aussi difficile à résoudre que celle-ci: qu'est-ce que connaître quelqu'un, dans la vie réelle? On serait tenté de penser que le petit nombre d'éléments en notre possession facilite la connaissance, parce que notre mémoire ne peut s'égarer sur ce qu'on ne lui a pas fourni: seulement l'importance des événements est si déterminante dans ce contexte romanesque, que tout fait nouveau dans la fiction, toute intervention à propos d'un problème, ou d'une donnée d'abord obscure, modifie insensiblement le premier portrait, insinue en nous des traces infimes, mais perturbatrices, qui altèrent notre première vision du personnage décrypteur. Aussi est-il en fait plus malaisé qu'il n'y paraît de saisir dans son entier la description de quelque personnage que ce soit: la réalité est que la lecture d'une série de romans policiers pose l'inachèvement permanent des êtres de fiction, cet inachèvement étant à la fois voulu par l'auteur, pour pouvoir continuer d'attacher le lecteur comme par la présence d'un ami encore mal connu, et qu'on aimerait tant mieux connaître, et inévitable dans ce type de fiction, dont la longueur appelle la variété actantielle, qui appelle elle-même des possibilités de traits ou d'éléments nouveaux, à tout instant, à l'intérieur du personnage considéré. Aussi, quand nous parlons, comme ci-dessus, de personnage stable, quand nous faisons allusion à la permanence des traits descriptifs, il vaudrait mieux parler d'une base, à partir de laquelle on brode, les désirs mêmes des consommateurs étant susceptibles de provoquer, presque directement, de brusques revirements du récit, motivés à posteriori par des touches descriptives jusqu'alors soigneusement dissimulées par l'auteur, ou plutôt inexistantes, sinon à l'état latent. Alors que le roman psychologique expose et explique son déroulement par ce qui se passe dans les êtres, et entre eux, le roman policier dont nous traitons complète ses êtres mécaniques, ses marionnettes, disent certains, pour appuyer la cohérence d'événements qui leur sont antérieurs, qui préexistent à leurs illusoirs "caractères". Ce qu'on appelle ainsi, dans ce cadre, n'est autre qu'une sorte de remplissage que seul peut se permettre un secteur de la littérature aussi avancé que celui du nouveau roman, tel qu'il s'impose à travers les oeuvres de Claude Simon ou de Robbe-Grillet.

Pour ce qui touche aux personnages principaux, leur portrait

est donc toujours plus ou moins en sursis: on se rappellera que Juve ne découvre un de ses traits capitaux: il est le frère de Fantômas -que tout à la fin de la série. Le consommateur n'est jamais parfaitement assuré de posséder ce que détient par exemple le lecteur de Balzac: une conviction profonde, intime, quant à l'authenticité définitive des êtres dont il lit la vie. Sans doute le cas de Jacques Collin, dit Trompe-la-mort, semble-t-il infirmer ce théorème: dans la mesure où Balzac s'inspire pour ce personnage de structures socio-économiques et "para-littéraires" (Soulié, Sue) existantes, il déploie les règles du roman d'analyse traditionnel en direction d'une plus grande ouverture, et rêve d'être ce qu'il n'est pas: un romancier "populaire". En fin de compte, cette entorse vérifie ce rapport dialectique existant entre intrigue et personnages: il est rare de trouver les deux catégories d'une égale complexité, et c'est généralement dans l'une des deux qu'on trouve essentiellement l'application de l'auteur à tisser le réseau délicat du vraisemblable.

Qu'est-ce donc que ce vraisemblable? La question a été abondamment débattue dans le numéro 11 de Communications.

Il faut d'abord tenir compte de la notion d'économie, et ceci dans le cas spécial du consommateur de romans policiers. Nous posons que dans ce type de lecture interviennent deux facteurs importants: la vitesse et la concentration. Le lecteur courant de ces sortes d'ouvrages les lit le plus souvent d'une traite, rapidement; d'autre part, et c'est plus ou moins une conséquence de cette première constatation, il ne mêle pas le monde réel à sa lecture. Contrairement à l'intellectuel qui complique sa vision de références multiples, de nombreux et quasi involontaires flash-backs, de dépaysements mentaux incessants, qui rendent quelque peu floue la fiction consommée, le lecteur de romans policiers de type archaïque est l'héritier direct des études sociologiques l'ont montré- du lecteur de romans populaires: ce type de fiction constitue à peu près tout son monde culturel ou, si l'on veut, littéraire. Autrement dit, il prend au sérieux, sinon l'univers fictif qu'il sait bien être fictif, du moins l'énoncé qu'il consomme, et qui lui apparaît comme un objet bien réel, tenant sa place dans le monde des objets, et remplissant un rôle précis et utile: celui d'une littérature d'évasion, de divertissement. Il ne fait pas de différence entre

ces romans et ceux de Flaubert ou de Maurice, sinon qu'il les comprend mieux: il ne lui vient pas à l'esprit de décréter que tel genre littéraire est supérieur à un autre. Tel est le fond de sa croyance, naïve certes, mais qui reflète une mentalité largement répandue: il n'y a pas de genres, il n'y a que des oeuvres. On ne saurait s'étonner que le lecteur moyen d'oeuvres "faciles" rejoigne en ceci certains théoriciens actuels, qui nient, ou du moins refusent sous sa forme actuelle, la répartition des livres en de nombreuses subdivisions, qui ne correspondent pas à des différences structurelles ni actantielles, mais à une distribution idéologique des biens à consommer, selon la couche sociale à laquelle on prétend s'adresser, et le degré de menace qu'elle représente pour le pouvoir en place.

La description balzacienne du personnage serait, en l'occurrence, un sérieux obstacle à la consommation rapide: d'où la légèreté et le côté sommaire, "enlevé", de la présentation de Lupin ou de Rouletabille. Mais inversement, la consommation rapide accumule à un rythme intense des informations actantielles qui noient le personnage, font oublier assez vite "comment il est", pour insister, de façon concomitante avec la description de l'acte, sur "ce qu'il fait". Aussi l'auteur peut-il, et même peut-être doit-il revenir fréquemment, par petites touches impressionnistes, sur celui en qui il a mis toutes ses complaisances, celui en tout cas qu'il veut placer en vedette dans le processus de dévoilement qui constitue le centre de l'intrigue policière. C'est ce qu'il fait par exemple dans les divers titres de Rouletabille, en authentifiant chaque intrigue romanesque par un enracinement dans l'énoncé journalistique: en rapportant le thème de chaque roman à un fait divers: "Il n'est point téméraire d'affirmer qu'un aussi court laps de temps n'avait pu faire oublier le fameux Mystère de la chambre jaune..." (Le Parfum de la dame en noir, p. 287) "J'ai quelques bonnes affaires à mon actif sur lesquelles on lui a fait des rapports et puis, on lui permet de lire quelquefois les journaux, à votre empereur. Il avait entendu parler surtout (car on en a parlé dans le monde entier, madame) du mystère de la chambre jaune et du parfum de la dame en noir..." (Rouletabille chez le tzar, p. 19). Ces titres ne sont pas seulement des titres de roman, ce sont les noms donnés par "la nature", par "le monde" à quelque chose qu'il faut bien nommer: des événements réels, si importants qu'ils ne pouvaient échapper à l'intérêt des hommes civilisés. Partant de ces évé-

nements d'importance mondiale, le lecteur admet du même coup qu'y soient impliqués des personnages "intéressants": c'est parce que la générale Matrena Petrovna habite en Russie, pays alors barbare et sans information, que la mise au point, c'est-à-dire le rappel du portrait de Rouletabille s'impose: tête ronde, air et yeux d'enfant, intelligence aigüe et prompte, etc. Le "fidèle lecteur" connaît déjà ces traits, qui lui sont à nouveau fournis: si on s'interroge sur ce rappel, il est plusieurs explications qui surgissent. D'abord, il n'y a pas de "mythe" Rouletabille: on ne parlera guère d'un "vrai Rouletabille", comme on peut parler d'un "Sherlock Holmes" en herbe, ou d'un nouvel Arsène Lupin. Le personnage de Leroux a, dans son extérieur, une modestie extrême, qui le fait à la fois sous-estimer et aimer, alors que le brio et la gouaillerie de Lupin le font admirer et envier, et que le génie criminel de Fantômas le fait exclusivement redouter.

D'autre part, ce rappel assure de façon plus radicale l'autonomie de chaque titre: on peut lire chaque Rouletabille d'une manière tout à fait indépendante, alors que Leblanc renvoie très souvent à l'action d'un autre Lupin. Quant à Fantômas, il est par excellence le "héros sans visage", aucun rappel n'est donc possible, puisque tout en lui s'altère et se dissout dans d'innombrables métamorphoses caméléonesques.

Troisièmement: on ne saurait négliger l'aspect de refrain que peut prendre ce genre de retour descriptif. La complainte populaire est elle aussi caractérisée, de même que certains types de composition littéraire, par la répétition plus ou moins obsédante des mêmes éléments. Il ne s'agit plus alors de communiquer une information concernant le microcosme du récit et de ses acteurs, mais de créer chez le consommateur une attitude de réceptivité, un creux d'attente incertaine, merveilleusement comblé par une plénitude indifférente. Le suspens n'est pas toujours vague prescience que quelque chose va se passer (c'est le suspens actantiel); il peut être également certitude que l'on va retrouver quelque chose de connu antérieurement (mais on ne sait exactement quoi), et équivaut alors à l'attente d'un rappel qui va établir la complicité voulue et aimée entre le donateur du récit et celui qui le consomme, qui le recherche dans un mouvement de confiance et d'espoir. Le besoin de

fiction facile, c'est-à-dire d'une oeuvre accompagnatrice, au mystère insignifiant et jamais durable, jamais vrai, nous semble être souvent méconnu dans les études qui traitent du comportement du consommateur d'oeuvres marginales. Outre l'habitude commercialisée, il y a, dans l'achat ou la location empressée d'un titre, autre chose, le souci de faire passer en soi, à travers un sixième sens complexe: visuo-intellectuel, un produit dont le passage opère un certain effet sur la personne sociale et privée du consommateur. Il n'est pas possible ici de croire que, selon le mot d'un écrivain célèbre (Gide), seule la littérature avec un grand L laisse son lecteur différent après consommation: chacun a pu constater que dans son comportement général, ses idées sur la société, sa culture au sens large, la consommation même des romans policiers l'amenait à enregistrer de nouveaux éléments d'appréciation et de jugement, l'enrichissait en somme d'une façon non négligeable, encore que ce soit d'une manière plus souterraine, plus honteuse, que dans le cas d'une consommation "à livre ouvert devant tous", c'est-à-dire dans le cas d'une consommation autorisée, mieux: souhaitée dans une perspective d'"école nationale".

Il semble donc que les conditions de lecture des oeuvres policières expliquent dans quelque mesure certaines spécificités de leur composition surtout dans le domaine de la présentation des personnages romanesques, dont l'épaisseur contestée n'est pas seulement l'aboutissement d'une volonté individuelle: celle de leur créateur, mais aussi et surtout, le point de convergence de plusieurs contraintes tant externes et sociales qu'internes et structurelles.

Les choses se présentent de façon différente quand il s'agit de personnages secondaires: on peut définir brièvement ceux-ci, pour l'instant, comme des êtres esquissés, interchangeable, ne participant à l'événement que comme soutien, ou comme opposant, par la bande, en quelque sorte. Ce ne sont pas des agents ni des patients, mais des mouvements marginaux, qui sont là comme des contreforts, des étais, pour assurer simplement l'équilibre d'un acte risquant, en leur absence, de pencher trop dangereusement d'un unique côté, et d'abrèger, voire de détruire l'absence du récit.

Ces personnages concourent parfois aussi à l'effet du réel, car ils se conforment en général à des règles de la société productrice. Ils exercent le plus souvent un métier bien défini, ils sont

concierges, ou gendarmes, ou chemineau, ou plâtrier, alors que le "héros" a bien assez d'être héros: son métier, quand il est indiqué, ne sert que d'alibi. En fait, il n'a pas le temps de l'assumer, et c'est cette vacation superbe du personnage de roman, littéraire ou "policier", qui constitue le lien le plus évident entre ces deux espèces de récit. En revanche, les "petits métiers", dans le roman policier archaïque, sont à la fois inessentiels et d'importance majeure: nulle part en effet dans la fiction l'auxiliariat ne tient une place aussi grande, et l'absence de caractère psychologique approfondi (dans une optique de roman classique) est compensée, dirait-on, par la multiplication des porteurs de force, par eux-mêmes insignifiants (au point de vue social), mais extrêmement efficaces quand ils fonctionnent comme force d'appoint. C'est le cas de la Bande des Chiffres qui appuie Fantômas de façon irremplaçable: et cependant ledit Fantômas est doué "magiquement" d'une puissance à peu près illimitée. Ainsi cette redondance dynamique apparaît chargée de sens: on ne peut se débarrasser aisément d'acolytes aussi soigneusement adjoints à la force principale des armées solitaires du crime! Il en va de même pour Lupin, qui ne répugne pas à s'entourer de compétences actantielles, parfois d'apparence édifiante, comme le greffier Brédoux, dans l'Aiguille creuse, mais le plus souvent issues de couches sociales plus modestes: Charolais, dans l'Aiguille creuse notamment, les frères Doudeville dans 813, la vieille nourrice Victoire, dans toutes ses aventures, etc. Rouletabille, lui, agit seul, et les personnages secondaires qui l'entourent sont plus souvent documentaires que participants aux grandes actions.

Les personnages essentiels à l'action principale apparaissent généralement vite dans le récit, sauf quand l'auteur s'amuse à retarder la venue du personnage central, celui qui "titre" l'oeuvre et dont on devine avec aisance qu'il ne peut pas ne pas apparaître. Autrement dit, la sorte de loi qui fait éviter à l'auteur de quelque oeuvre "sérieuse" que ce soit d'introduire tardivement un personnage capital, cette loi se retrouve dans notre domaine. Le deus ex machina est d'un effet déplorable dans le dévoilement d'une intrigue policière comme dans le dénouement d'une tragédie. Pour que l'apparence de problème posé par l'oeuvre puisse s'imposer au lecteur, il convient que ce dernier ne se sente ja-

mais à la merci d'une intervention factice, inattendue et toujours menaçante. Cette nécessité ressortit du reste au vraisemblable "dans la vie": nous n'attendons guère, sinon à l'âge d'enfant, que nos problèmes soient résolus par un Oedipe venu d'ailleurs: la solitude extrême de l'homo decidens se retrouve assez naturellement dans l'univers clos de la fiction, où les rapports s'établissent entre certaines forces plus ou moins décrites, ensuite de quoi la fin survient comme une sorte d'opération arithmétique mise en place par ces rapports. L'univers fictif primaire, un instant troublé par la vague de l'action violente et/ou perturbatrice, retrouve sa bonace et nous réinstalle, nous lecteurs, dans la sécurité plus forte qu'auparavant. Le bien perdu est reconquis avec des yeux neufs, on lui accorde un crédit d'autant plus grand qu'il a été plus menacé.

Vient maintenant à l'esprit une question: Quel rapport y a-t-il entre événements de la fiction policière et personnage de cette fiction? Car ce rapport existe, à n'en pas douter: le personnage a une insertion qu'on peut dire fonctionnelle dans l'événement. Insertion évidente pour les uns, ces petits métiers dont nous avons déjà parlé, qui forment les rouages utiles du grand mouvement d'horlogerie animant les actants du récit. Mais pour les autres? Quelle est la prédestination qui pousse un Lupin ou un Rouletabille à traiter le fond de ces problèmes humains? Au premier abord, la diversité d'origine des "héros" ne permet guère de réduire leur vocation à un commun dénominateur: Rouletabille est un enfant de la bonne société, abandonné par sa mère, déraciné, mais il est fils de brigand en même temps: il y a en lui osmose entre le crime et son châtiement, tiraillement cornélien (Rouen n'est pas loin d'Eu et de son collègue) entre le devoir et la passion familiale et filiale. Fantômas-Gurn voit son origine reculer dans la nuit des temps. Il a été bon soldat pendant la guerre du Transvaal, ce qui laisse supposer qu'il n'a pas toujours eu l'étoffe d'un "génie du crime", mais ses aventures le montrent systématiquement, viscéralement, pourrait-on dire, opposé à une société contre laquelle il détient des griefs mystérieux, connus de lui seul. Il ne confiera jamais à personne le secret de sa haine inextinguible. Lupin, lui, est fils de Théophraste Lupin, professeur de boxe, d'escrime et de gymnastique doublé d'un escroc. Sa prédestination pourrait être d'ordre sportif, et ressemblerait passa-

blement à une déviation d'abord instinctive, ensuite volontaire, de ses ressources physiques vers une catégorie d'actions morales, révélatrices d'un clivage de la société entre riches et pauvres, clivage qu'on retrouve certes dans Fantômas, avec ses chapitres souvent alternants entre les bas-fonds et la haute société, mais qui est presque totalement absent des livres de Leroux, à moins qu'on ne prenne le rôle du père Jacques pour plus central qu'il n'est évidemment.

Il est probable, en réalité, que le niveau auquel est choisi, pour chaque série, le personnage principal, dépend plus du goût supposé chez le lecteur que d'un accord secret et préétabli entre personnage et action. Car il faut que le personnage s'impose, par la sympathie ou par la terreur; quant à accomplir les "exploits" en question, n'importe quel "caractère" pourrait très bien faire l'affaire, puisqu'il ne s'agit pas d'un rapport de forces réel, pris dans la structure sociale du vécu, mais de rapports inventés, c'est-à-dire que le pouvoir de chacun y résulte d'une décision créatrice de l'auteur et non d'un héritage socio-culturel indéformable.

CONCLUSION

La perception du personnage de roman policier archaïque par le lecteur est un phénomène complexe de décodage intermittent, discontinu: il en va de même dans le domaine de la "grande littérature". L'opposition entre les prétendus pantins stéréotypés de la "sous-littérature" et les "caractères" du vrai roman est fondée sur un arrière-plan socio-culturel et humaniste très marqué, sur un a priori psychologisant. Elle oublie que, dans tous les cas, il ne s'agit pas de reproduction du réel, mais de construction verbale fournissant un effet de vraisemblance.

La différence qualitative est difficile à percevoir et à analyser, n'étant ni dans la substance du contenu ni dans la forme de l'expression: elle n'est ni référentielle ni stylistique. Et cependant elle procède d'une sélection langagière, d'une structuration formelle qui se fait quelque part. C'est le thème du "poids" ou de la "densité" du personnage, création purement artificielle, que la critique littéraire a le tort d'analyser comme le résultat d'une "aptitude" de l'auteur à

comprendre le monde, alors qu'il s'agit d'une compétence d'organisation textuelle.

Il n'y a pas de réalisme, au sens culturel -et idéaliste!- si répandu: mais il y a idéologie militante du réalisme, de la "fidélité" au monde, à la Nature, etc. Le "miroir qu'on promène le long d'un chemin" (Stendhal) n'est pas encore brisé: il faudrait tenter d'y substituer un aimant à mots, qui les choisit et les range selon de très perceptibles et convaincantes "lignes de force".

Nos références paginales renvoient à l'édition Hachette-Gallimard pour Leblanc et à Robert Laffont pour Leroux et Allain. Ces trois séries d'éditions ont toutes paru en 1961.