

Les stratégies narratives des auteurs policiers pour la jeunesse

Simon Boulianne

Number 132, Winter 2004

L'art de raconter

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/55639ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (print)

1923-5119 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Boulianne, S. (2004). Les stratégies narratives des auteurs policiers pour la jeunesse. *Québec français*, (132), 40–45.

Depuis ses origines, le roman policier est un genre fortement codifié, soumis à des règles thématiques, structurelles et narratives assez précises. Si, heureusement pour les lecteurs, les règles de S. S. Van Dine pour le roman d'énigme sont tombées en désuétude, il n'en demeure pas moins que les auteurs actuels de romans policiers respectent un certain nombre de conventions littéraires qui permettent de classer leur œuvre dans le genre. Ces caractéristiques essentielles rendent même possible la division du roman policier en trois branches principales : le récit d'énigme, dans lequel l'accent est mis sur le mystère à résoudre et sur les habiletés intellectuelles du détective ; le roman noir, où l'atmosphère, l'action et le crime prennent le devant de la scène ; et le roman de suspense, où le lecteur en sait plus que la victime potentielle.



George Simenon, 1945 (Photo : Cinémathèque française).

Les stratégies narratives des auteurs policiers pour la jeunesse

PAR SIMON BOULIANNE*

Trois auteurs pour la jeunesse bien connus, Chrystine Brouillet, Laurent Chabin et Robert Soulières, respectent plusieurs des règles de l'une ou l'autre branche. Mais ces auteurs ont aussi un défi supplémentaire : ils écrivent pour un jeune public. Quelles sont donc les stratégies narratives qu'ils emploient dans leurs romans policiers pour adolescents ?

Le récit d'énigme

Uri Eisenzweig décrit le roman policier, principalement celui d'énigme, comme un récit impossible : « Problème narratif au sein d'un récit : c'est là la structure duelle qui fonde l'objet même, la raison d'être du genre policier, c'est-à-dire le *mystère*. Ce dernier se manifeste au sein du récit comme l'impossibilité apparente de raconter un (autre) récit, celui du crime – et, corrélativement, la « solution » consistera, d'une manière ou d'une autre, en une narration de ce récit ». En effet, si l'auteur raconte d'emblée le récit du crime avec tous ses détails, il n'y a plus de mystère et l'on tombe dans une autre

branche du policier : le roman noir. Les auteurs de romans d'énigme jouent donc avec leurs lecteurs pour qu'ils puissent deviner qui a commis le crime.

« Puisque le récit d'énigme est avant tout un jeu de dissimulation, il importe de mettre au jour qui voit et qui parle, et de clairement distinguer les diverses instances que l'auteur tend parfois à mélanger ». Non seulement l'auteur mélange ces instances et niveaux narratifs, mais quelquefois, il n'avertit pas ses lecteurs, ce qui constitue une métalepse narrative.

Contrairement à ce qu'on pourrait penser, ce n'est pas la figure de l'ellipse qui domine le roman policier. Le crime n'est pas caché, au contraire, mais certaines informations le sont. C'est grâce à l'emploi de la paralipse, une figure narrative qui consiste à laisser une donnée de côté, que les informations sont données au compte-gouttes. De plus, comme c'est une enquête sur des événements passés, l'analepse, c'est-à-dire une anachronie antérieure au récit premier, est essentielle.

Pour maintenir le suspense, les auteurs de romans policiers jouent avec les points de vue, la focalisation. Si le narrateur est non représenté, il y a trois possibilités : la pluralité des points de vue et la discontinuité du récit (exemple : on quitte un personnage au moment où il est en danger) ; le point de vue unique mais extérieur à l'enquêteur (on ne sait pas ce que pense le détective, mais on sait qu'il progresse) ; le point de vue du criminel ou de la victime, qui n'a qu'une vue fragmentaire de l'enquête. Si le narrateur est représenté, soit l'auxiliaire du détective fait naître le suspense par ses remarques, soit le narrateur est acteur du drame et provoque le suspense par le monologue intérieur.

Le roman noir

Dans le roman noir, il y a deux formes narratives dominantes. La première consiste à raconter l'histoire à travers le discours du personnage principal, qu'il soit enquêteur, criminel ou victime. La narration peut alors être homodiégétique, ce qui est fréquent, ou hétérodiégétique, mais la focalisation est in-

terne. « L'observateur a un point de vue limité et extérieur aux objets de la description⁴ ». Le lecteur ne sait que ce que les personnages savent. L'identification au personnage est alors importante. Cette technique permet aussi de provoquer des effets de surprise, qui sont très différents du suspense (dans lequel le lecteur en sait plus et n'attend que la résolution).

La deuxième possibilité consiste à utiliser un narrateur effacé et neutre, hétérodiégétique, « qui se contente d'« enregistrer » actions et personnages de l'extérieur, en paraissant en savoir moins qu'eux⁵ ». Dashiell Hammett utilise la focalisation externe dans ses romans noirs.

Dans tous les cas, le roman noir ne permet la narration hétérodiégétique à focalisation zéro qu'avec l'utilisation fréquente de la paralipse. Par contre, les possibilités de jeux sur la narration sont multiples.

Le suspense

Yves Reuter a dégagé trois composantes obligatoires du roman de suspense⁶. Premièrement, un danger menace un personnage. Deuxièmement, ce danger arrive à échéance à un moment précis et connu. Troisièmement, le lecteur en sait souvent plus que le « héros » ou la victime. Ainsi le suspense se distingue de la tension et de la surprise : la tension signifie qu'« on est inquiet mais [qu']on ne sait pas ce qui va arriver et/ou à quel moment cela va se produire⁷ », tandis que la surprise signifie qu'« on ne s'attend pas à ce qu'il arrive quelque chose, cela précisément et/ou à ce moment précis⁸ ». En fait, le savoir du lecteur est ce qui différencie le suspense des autres catégories du roman policier. « L'intérêt principal de ces récits réside dans l'étonnante utilisation qu'ils proposent des techniques de focalisation⁹ ». Les changements de focalisation sont constants, le savoir est émietté entre les personnages, ce qui fait que le lecteur est le seul à tout voir.

La voix de narration est principalement celle du narrateur hétérodiégétique. Il peut cependant y avoir des changements de narration vers des narrateurs homodiégétiques afin de faire ressentir l'angoisse des personnages.

Dans un roman de suspense, les changements de focalisation sont particulièrement importants. En général, le narrateur est omniscient, on a donc une focalisation zéro, puisqu'il en sait plus que les personnages eux-mêmes. Il a accès aux émotions et aux pensées des personnages et peut passer d'un lieu à un autre. Cela n'empêche pas la focalisation de devenir interne à plusieurs occa-

sions. Elle s'attache à divers personnages au fil du récit et non pas seulement à la victime, ce qui permet au lecteur de recueillir plusieurs informations qui lui donnent une vue d'ensemble, contrairement aux personnages, qui ignorent presque tout. L'omniscience du narrateur apparaît plutôt dans l'ensemble que dans le menu détail.

Une narratrice attachante

Christine Brouillet, dans la série « Natasha » à La courte échelle, privilégie une narration autodiégétique. Dans toute la série, Natasha est l'héroïne, la détective et aussi la narratrice. Ce procédé narratif n'est pas caractéristique du roman d'énigme, mais plutôt du roman noir. L'auteure a vraisemblablement choisi cette voix narrative pour deux raisons. Premièrement, comme dans plusieurs romans pour la jeunesse, la narration autodiégétique a une fonction d'identification, c'est-à-dire qu'elle permet de « créer un climat de complicité¹⁰ » en réduisant « la distance entre l'auteur adulte et l'enfant lecteur¹¹ ». Deuxièmement, le monologue intérieur, conséquence de la narration autodiégétique, est une technique fréquemment utilisée pour augmenter la tension¹². Dans le premier roman de la série, une séquence racontée en monologue intérieur montre assez bien la tension qui monte : « Tout s'est bien passé. L'autobus est arrivé en moins de deux minutes. Au moment où je me suis assise, j'ai eu l'impression que tous les passagers pouvaient entendre battre mon cœur ! J'ai fait semblant de lire le roman d'amour que j'avais apporté, *Nuits de rêve à Deauville*. Mais lorsque j'ai vu deux policiers monter dans l'autobus, je tremblais tellement que les caractères se brouillaient sous mes yeux. J'attirais sûrement plus l'attention en faisant tressauter ainsi mon bouquin. [...] j'avais des frissons malgré mon chandail en laine des Andes. [...] J'ai abouti tout bonnement au terminus de la ligne. Et comme le chauffeur me regardait d'un air bizarre, je me suis enfuie en courant » (*Un jeu dangereux*, p. 26-27).

La focalisation est interne et la plupart des faits sont cachés au lecteur. Par contre, l'auteure nous donne aisément accès aux pensées de la narratrice. Nous accédons même à ses rêves. Encore une fois, le lecteur peut s'identifier à Natasha et participer à l'enquête avec elle. Cependant, il est dépendant de ce que Natasha voit, entend, sait ou pense. Si elle oublie un élément important, celui-ci est perdu et ne peut servir d'indice. Comme toutes les hypothèses de Natasha sont connues, la vraie question devient : « a-t-elle raison ? ».

Des narrateurs variés

Laurent Chabin utilise lui aussi la narration homodiégétique dans la majorité de ses romans policiers publiés dans la collection « Atout policier » des éditions Hurtubise HMH. Habituellement, le narrateur est le personnage principal, ce qui en fait un narrateur autodiégétique.

Or, si la plupart des romans n'ont qu'un narrateur, il arrive que plus d'un personnage se partage la narration. C'est le cas dans *Zone d'ombre* où trois narrateurs, homodiégétiques de surcroît, racontent les mêmes événements : Zach, Bérénice et Stéphanie. Les points de vue différents rendent possible la reconstitution de l'histoire réelle. De plus, les variations de narrateur ont un effet sur le temps de la narration. Le procédé est également repris dans *Partie double*, où le docteur Hunter prend le relais dans la deuxième partie avant de redonner la parole à Louis Ferdine, le premier narrateur. Les personnages participent généralement à l'intrigue principale et ne se contentent donc pas du rôle d'observateurs, même s'ils ne sont pas des personnages clés (comme Ferdine dans *Sang d'encre*, par exemple).

Dans *L'écrit qui tue*, pas moins de cinq narrateurs différents racontent diverses parties : Zacharie, Louis Ferdine, l'inspecteur Allan, le docteur Hunter et Bérénice. À la fin, on se rend compte que le narrateur du premier chapitre n'est pas Zacharie, mais bien le narrateur homodiégétique du récit dans le récit.

Chabin joue ainsi sur la différence de focalisation afin de préserver le mystère. Même si le lecteur est en présence des processus de pensée de chaque narrateur, il lui est difficile de faire la part des choses. En fait, les narrateurs ne détiennent jamais toute la vérité et leurs hypothèses sont souvent erronées, bien qu'imaginatives. Contrairement aux détectives des romans d'énigme, ils sont relativement incompetents et ne peuvent résoudre seuls le mystère. Comme le lecteur ne sait que ce que les personnages savent, ce qui est une caractéristique du roman noir, il y a une forte identification qui favorise les effets de surprise.



Andy Warhol, *Gun*, 1981

Un narrateur qui parle aux lecteurs

La cas de Robert Soulières est différent, puisqu'il fait appel à un narrateur hétérodiégétique. Le narrateur est omniscient et ne participe pas à l'histoire. Cependant, il n'est pas neutre et il lui arrive de narrer à la première personne une anecdote ayant trait à l'histoire ou au narrateur même. Dans *Casse-tête chinois*, la première manifestation personnelle du narrateur se trouve entre parenthèses : « c'est si rare un beau nez (et je sais ce que je dis) » (*Casse-tête chinois*, p. 16). Il réserve ensuite ses apparitions au paratexte.

À partir de la série « Cadavre », le narrateur est de plus en plus présent dans le texte lui-même. Après avoir énuméré quelques noms d'élèves, il écrit : « Pour ce qui est des trois autres élèves, je n'en peux plus ; j'ai du lavage en retard et du repassage à faire sans compter que ma cour ressemblera bientôt à la jungle amazonienne... dans sa partie boisée » (*Un cadavre de classe*, p. 28). Le premier chapitre d'*Un cadavre de luxe* prend la forme d'une introduction très personnelle. À la suite d'une description minutieusement détaillée de ce qui se passe ailleurs dans le monde pendant que l'inspecteur et Élisabeth se la coulent douce, le narrateur dit : « Je reprends le contrôle de l'ordi... » (*Un cadavre de luxe*, p. 143). À la fin du même livre, lorsque Élisabeth accepte la demande en mariage de l'inspecteur, le narrateur fait comme si l'événement était réel : « Je pense que c'est à peu près comme ça que ça s'est passé, mais je ne suis plus certain pour les 80 musiciens » (*Ibid.*, p. 214).

Le narrateur interpelle aussi le lecteur. Par exemple, il lui demande de choisir dans une liste la possibilité la plus vraisemblable de dénouement (*Casse-tête chinois*, p. 38) ou d'écrire le nom du prof qui l'énerve le plus (*Un cadavre de classe*, p. 11).

Le narrateur correspond-il à l'auteur ? Nous devons répondre par l'affirmative : le narrateur est l'équivalent de l'auteur et ce lui-ci demande expressément aux lecteurs de le considérer comme tel : « Bon, vous direz ensuite qu'on n'apprend jamais rien dans les romans de Soulières » (*Ibid.*, p. 597).

La focalisation porte surtout sur les personnages : on suit les enquêteurs dans *Casse-tête chinois* et dans les trois « Cadavre », à l'exception du début d'*Un cadavre de classe* où la focalisation porte sur la victime. De la même façon, la focalisation alterne entre Millaire, Benetto et Martin dans la nouvelle « J'aurai ta peau mon salaud ! ». Il y a donc une certaine focalisation interne, malgré l'omniscience du narrateur.

Le temps dans le récit d'énigme

Les questions de temps sont essentielles au récit d'énigme, mais elles portent surtout sur l'ordre. Les variations de durée se résument principalement à deux phénomènes. Premièrement, l'épisode du crime initial, s'il est présenté, prend la forme d'une courte scène ou d'un résumé. C'est la brièveté qui le caractérise. Il faut noter que le crime est une scène et non une ellipse : la non-identification du criminel relève beaucoup plus de la paralipse et d'une variation sur le mode que d'un jeu sur le temps. Deuxièmement, l'enquête est plus longue, mais elle est souvent circonscrite dans le temps. L'enquête suit le crime et elle est résolue dans les heures ou les jours qui suivent. Voilà qui est en relation directe avec l'espace. Comme les suspects sont dans un milieu clos, le temps de l'enquête est réduit.

La comparaison entre temps de l'histoire et temps du récit montre que, dans le récit d'énigme, l'anachronie, c'est-à-dire les perturbations d'un déroulement chronologique normal, règne en maître. L'utilisation de l'analepse, définie comme « toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve¹² », est essentielle, principalement à deux endroits. L'enquête se fait « au moyen d'interrogatoires successifs qui présentent de façon brouillée (voir les alibis) ce qui s'est passé. Au travers du désordre narratif et des différents points de vue qui lui sont donnés, le lecteur reconstruit ainsi moins facilement l'histoire¹³ ». Il s'agit alors d'analepses complétives, portées sur la même ligne d'action que le récit premier, qui consistent à combler après coup une lacune antérieure du récit, ici le récit du crime. Ces lacunes apparaissent pendant l'enquête lorsque les suspects sont interrogés : l'une des figures narratives principales employées est la paralipse, figure qui, rappelons-le, consiste à omettre ce qui, dans la logique narrative choisie, aurait dû être dit. Les analepses répétitives, où le récit revient sur ses propres traces, sont également fréquentes, surtout dans le moment fort du texte : la récapitulation finale du détective. « Le discours final de l'enquêteur, qui réorganise et éclaire l'histoire du crime et celle de l'enquête, se constitue comme une importante "analepse explicative" qui est, de ce fait, la figure essentielle d'un genre fondé sur la rétrospection¹⁴ ».

Le temps dans le roman noir

À l'opposé, la structure du roman noir est plutôt souple. Ce qui passionne, ce n'est plus l'énigme, mais les aventures. Le récit

peut donc coïncider avec l'action criminelle : le crime n'est pas « antérieur au livre », il peut se commettre à tout moment. On peut en voir la préparation. Il peut même y avoir plusieurs crimes. En fait, on peut même supprimer entièrement l'histoire de l'enquête pour se concentrer sur celle du crime. Au lieu d'une enquête reposant sur une méthode intellectuelle précise, les détectives trouvent les indices par hasard : « [L]e savoir devient secondaire par rapport aux aventures et aux personnages. [...] Le savoir sert essentiellement la dramatisation¹⁵ ». Si enquête il y a, elle est, comme le dit Josée Dupuy, « une exploration sociale¹⁶ ».

Alors que le roman d'énigme utilise principalement l'analepse, tel n'est pas le cas dans le roman noir : « La prospection se substitue à la rétrospection¹⁷ ». L'intérêt est soutenu par l'attente de ce qui va arriver. Si rien ne pouvait vraiment menacer le détective du récit d'énigme, tout peut arriver à l'enquêteur du roman noir. En général, donc, l'ordre des événements est chronologique. Cependant, il peut y avoir des retours en arrière, principalement de nature psychologique. La durée du roman noir est variable : elle peut s'étendre sur plusieurs semaines comme sur quelques heures. Les pauses descriptives qui s'ajoutent aux scènes d'action sont nombreuses. L'ellipse peut être utilisée pour augmenter la tension, mais ce n'est pas fréquent.

Le temps dans le suspense

La troisième branche du roman policier, le roman de suspense, a une séquence temporelle entièrement progressive. D'après Reuter¹⁷, la logique des actions s'organise à l'intérieur de cinq étapes : la mise en place de la situation, où souvent seul le lecteur se doute de quelque chose et connaît l'enjeu ; la prise de conscience du danger ; l'avancée temporelle et événementielle vers une échéance fatale ; la résolution, où la victime et ses alliés reconstituent l'ensemble des données que possédait le lecteur et dénouent la situation ; le retour à un état de paix où les effets réalisés du piège.

Le suspense se construit « sur une tension véritable, sur une contradiction réelle : tension textuelle entre l'ouverture d'une séquence "essentielle" et les procédés de retardement de sa fermeture ; tension du lecteur entre le désir que "cela dure" (afin de satisfaire son plaisir qui l'a fait choisir un tel livre et de retarder la mort du personnage) et celui que "cela s'arrête" (afin d'être libéré de son angoisse et de connaître la suite, l'échéance)¹⁸ ».

Le suspense repose sur le fait que tout est mis en œuvre pour affirmer qu'il n'y a qu'une issue et qu'elle est fatale. On s'approche inéluctablement de la mort. Il y a très peu de variations d'ordre. Ainsi la durée de l'histoire est réduite : une échéance en marque la fin. Par contre, la durée du récit est soumise à divers changements pour créer le suspense. Le rythme dans un suspense est constamment modifié : on alterne entre la lenteur et l'accélération. La lenteur est importante, ne serait-ce que pour faire perdre du temps au personnage. L'accélération se produit lorsqu'il est « trop tard » : les personnages s'énervent. Les nombreuses répétitions du temps et de l'échéance ajoutent à la tension.

Les aventures de Natasha

Dans les romans de Chrystine Brouillet, la narration se fait au passé composé, ce qui suppose un rapprochement avec les événements. Le passé composé s'oppose au passé simple « parce qu'il s'agit d'un fait en contact avec le moment de la parole, soit que ce fait ait eu lieu dans une période non encore entièrement écoulée, soit qu'il ait eu des conséquences dans le moment présent (et avec cette valeur, on pourrait dire que c'est un *présent accompli*)¹⁹ ». C'est d'ailleurs un bon moyen d'augmenter le suspense, puisque l'immédiateté du passé composé permet de marquer le rythme tout en étant connecté à ce que vit le personnage. Malgré l'utilisation d'un temps passé, la narration semble simultanée, car Natasha se trouve entièrement dans l'action au moment où elle se produit. En revanche, quelques indices permettent de croire que la détective raconte son histoire *après coup* : « Si j'avais pu deviner dans quelle galère je m'embarquais quand j'ai pris ma décision de quitter la maison, je serais sûrement restée ! » (*Un jeu dangereux*, p. 21), « Mais maintenant qu'il m'était arrivé le pire, je n'avais plus rien à craindre... Comme on peut se tromper ! » (*Ibid.*, p. 41), « Je lui ai juré qu'on se retrouverait bientôt. Mais je ne savais pas que ce serait pour lui demander de l'aide » (*Un rendez-vous troublant*, p. 11). La narration serait donc réellement postérieure au drame raconté, donc de type ultérieure, selon la classification de Genette.

L'ordre de l'histoire, c'est-à-dire des événements rapportés, correspond presque toujours à l'ordre du récit, c'est-à-dire à ce qui est écrit. Il y a bien quelques analepses²⁰, mais comme les enquêtes de Natasha ne sont pas basées sur des interrogatoires et que les crimes sont souvent en cours d'exécution ou ne surviennent que tard dans le roman, ce n'est pas un élément majeur. Les analepses

importantes sont le récit d'Isabelle dans *Une nuit très longue*, les comptes rendus de M. Chanteclerc et de Ludivine ainsi que le témoignage de Matthew Merrick dans *Un crime audacieux* et les aveux d'Hector dans *Un rendez-vous troublant*. À ces analepses s'ajoutent les révélations finales qui constituent une rétrospective de tout ce qui s'est passé, une caractéristique du roman d'énigme qu'on retrouve dans les quatre romans.

La durée de toutes les enquêtes de Natasha est réduite : une fin de semaine dans *Un jeu dangereux* et dans *Une nuit très longue*, une semaine dans *Une plage trop chaude*, *Un rendez-vous troublant* et *Un crime audacieux*. C'est le lieu qui détermine la durée des enquêtes, car Natasha ne peut rester plus longtemps sur place : soit elle est en vacances (en Floride, à Québec et à Paris), soit elle est placée dans un contexte où le temps est compté (le jeu noir et la fin de semaine au chalet). Elle doit résoudre l'enquête durant ces quelques jours.

Péripiétés à Calgary

Chez Laurent Chabin, le temps de la narration est habituellement le présent. L'emploi de ce temps de verbe indique que la narration est simultanée, c'est-à-dire que l'histoire et la narration coïncident : « Dans un récit, on peut employer le présent historique (ou *narratif*) qui donne l'impression que le fait, quoique passé, se produit au moment où l'on parle²¹ ».

La durée de l'histoire est variable, mais elle n'est jamais très longue : quelques jours, tout au plus. En fait, il y a une certaine échéance qui correspond à l'arrestation possible du principal suspect, généralement innocent. Les événements se précipitent, ce qui réduit la durée. Cela n'empêche pas les nombreuses pauses servant à décrire psychologiquement les personnages.

La particularité des romans de Chabin se retrouve du côté de l'ordre. Bien sûr, comme c'est le cas dans la plupart des romans policiers, particulièrement dans les romans d'énigme, les derniers chapitres racontent l'histoire du meurtre en rétrospective. Le crime a quelquefois lieu avant le début du roman, sinon au tout début, à moins qu'il s'agisse de meurtres en série qui surviennent pendant les premiers chapitres. Dans ce cas, le récit coïncide avec l'action, ce qui est beaucoup plus près du roman noir et du suspense que du roman d'énigme.

Lorsque la narration est partagée, l'ordre du récit ne correspond pas du tout à l'ordre de l'histoire, puisque les mêmes événements sont racontés selon des points de

vue différents. La reconstitution de l'histoire passe par des recoupements de scènes et l'ajout des scènes occultées par le narrateur précédent, principalement parce qu'il n'était pas présent. Dans *Zone d'ombre*, très peu d'événements se retrouvent dans le récit des trois narrateurs. Par exemple, Zach est le seul narrateur qui voit Matthieu étendu par terre, tandis que Stéphanie n'en donne la raison que dans sa partie. Ce sont cependant les événements communs à plus d'un narrateur qui sont à l'origine de la confusion des personnages sur ce qui s'est réellement passé, car chacun interprète l'événement selon son point de vue. Ainsi le jeu sur l'ordre permet de garder le mystère. De la même façon, c'est le jeu sur la fréquence, les récits répétitifs, qui donne la clé de l'énigme. Pour ce faire, chacun des récits agit comme une analepse complétive, qui vient ajouter des éléments qui auraient dû être connus : par exemple, l'erreur sur la personne que commet Zach lorsqu'il croit que Bérénice transporte Matthieu, alors que c'est plutôt Alain qui est décédé.

Le même procédé est repris dans *L'écrit qui tue*, avec une variante importante : toute la séquence est basée sur une fausse prémisse. De cette façon, les lecteurs sont eux aussi pris au piège parce qu'ils font confiance aux hypothèses de Louis Ferdine, qui s'avère un narrateur non fiable en rétrospective.

La structure gigogne de *L'écrit qui tue* est ce qui lui donne de l'intérêt. Les récits, qui ont tous une focalisation différente, sont emboîtés les uns dans les autres et chaque narrateur prend le relais du précédent, reprenant une partie de ce qui a été vu précédemment afin d'augmenter le savoir du lecteur, et faisant progresser l'histoire dans le temps.

Les enquêtes de l'inspecteur

L'utilisation du temps chez Robert Soulières ne subit pas de variations importantes par rapport au modèle du récit d'énigme. L'épisode du crime est très bref, voire presque absent, dans les deux « Cadavre ». Malgré une mise en situation, la mort de Choquette dans *Un cadavre de classe* n'est pas décrite, mais évoquée par analepse. L'utilisation de la paralipse est importante : entre le moment où il croque dans la pomme et le moment où on retrouve le cadavre, il s'est passé une nuit entière. L'identité du coupable reste cachée jusqu'au dernier moment. Dans *Un cadavre de luxe*, la mort de Dow Jones se déroule très rapidement : Élisabeth et l'inspecteur entendent un bruit et se dirigent immédiatement dans la cabine du défunt.

Dans tous les récits, l'ordre suit celui de l'enquête, qui essaie de rétablir la séquence chronologique des événements qui ont mené au crime et à ce qui a immédiatement suivi. Néanmoins, nous avons droit à un retour en arrière jusqu'à la jeunesse de Gilbert Millaire, dans *Casse-tête chinois*, retour qui n'a pas de lien avec l'enquête en cours.

Les enquêtes sont circonscrites dans le temps. *Casse-tête chinois* s'étale sur quelques semaines, du début à la fin de novembre. « J'aurai ta peau mon salaud ! » se déroule sur quelques jours. *Un cadavre de luxe* dure le temps d'une croisière.

Un problème de logique temporelle rend la situation plus difficile à cerner dans *Un cadavre de classe*. Le roman commence le mercredi en fin de journée, le cadavre est découvert le jeudi matin et les journaux en font état le lendemain, soit vendredi. À 10 h 30, toujours le vendredi, l'inspecteur interroge la secrétaire. Il dîne avec Élisabeth à midi, l'enquête se poursuit dans l'après-midi. Le samedi, vers deux heures du matin, Élisabeth appelle l'inspecteur pour lui donner l'idée d'utiliser la collecte de sang pour trouver le meurtrier. Or, elle dit que cette collecte a lieu « vendredi prochain. Dans deux jours » (*Un cadavre de classe*, p. 653), ce qui est illogique. Or, c'est bel et bien vendredi que le coupable est découvert, car l'enquête se termine avec l'octroi de deux journées de congé à l'inspecteur : « cette gé-

nérosité est bien chiche puisqu'on est vendredi soir » (*Ibid.*, p. 980). En supposant que la collecte de sang soit bel et bien le vendredi suivant, l'enquête dure quand même moins de dix jours, ce qui est court. Si l'erreur vient du mercredi et qu'on suppose que la nuit est considérée comme le prolongement de la veille dans le raisonnement d'Élisabeth, l'enquête dure moins de cinq jours.

Quelques règles

Les auteurs de romans policiers pour la jeunesse utilisent certaines stratégies narratives récurrentes dans leurs œuvres.

D'abord, la narration doit atteindre le lecteur. Cela peut se faire par la narration homodiégétique, mais aussi par la compli-cité entre un narrateur omniscient plus près de l'auteur et de son lectorat. Si la narration est autodiégétique, le héros doit être en mesure de confier ses états d'âme au lecteur, afin que celui-ci comprenne d'où il vient et de quelle façon la situation l'affecte.

Ensuite, les enquêtes ne doivent pas durer très longtemps. Plus les événements sont rapprochés, plus un sentiment d'urgence se fait sentir, ce qui alimente la tension, essentielle pour maintenir l'intérêt du lecteur. De plus, cette règle convient bien au nombre de pages mises à la disposition de l'auteur. Comme la majorité des romans pour la jeunesse au Québec ne dépassent pas deux cents pages, l'intrigue ne peut s'étaler sur plusieurs

mois sans couper dans l'essentiel. Or, comme le roman policier est un genre où le détail a son importance, il faut que les auteurs lui laissent une place. Cette contrainte technique est aussi l'une des raisons pour lesquelles les enquêteurs ne peuvent vérifier plusieurs hypothèses en séquence au cours du récit : chaque vérification nécessite du temps ; donc, à moins de tourner les coins ronds et de tout révéler sans expliquer, il vaut mieux s'en tenir à une hypothèse principale.

Enfin, le temps de la narration est généralement au passé composé ou au présent. Ces deux temps sont beaucoup plus près de la réalité des lecteurs. Cette immédiateté semble rendre le roman plus intéressant et palpitant. Le présent, entre autres, favorise les effets de surprise, car il est impossible de savoir si le narrateur survivra à son aventure.

Ce n'est pas tant un modèle que nous venons d'énoncer que quelques règles de base. Les auteurs jouent avec ces règles constamment et, lorsqu'ils font preuve d'originalité, les subvertissent afin de surprendre le lecteur. Même s'ils ne donnent pas dans le récit d'énigme classique, les auteurs de romans policiers pour la jeunesse gardent toujours un aspect ludique dans leurs œuvres.

* *Maître ès arts, a déposé récemment un mémoire de maîtrise sur le sujet à l'Université Laval (Québec)*

ŒUVRES MENTIONNÉES

CHRISTINE BROUILLET

Un jeu dangereux, Montréal, La courte échelle (Roman +, n° 1), 1989, 154 p.

Une plage trop chaude, Montréal, La courte échelle (Roman +, n° 16), 1991, 154 p.

Une nuit très longue, Montréal, La courte échelle (Roman +, n° 22), 1992, 156 p.

Un rendez-vous troublant, Montréal, La courte échelle (Roman +, n° 27), 1993, 159 p.

Un crime audacieux, Montréal, La courte échelle (Roman +, n° 36), 1994, 156 p.

LAURENT CHABIN

Piège à conviction, Montréal, Éditions Hurtubise HMH (Atout policier, n° 20), 1998, 126 p.

Sang d'encre, Montréal, Éditions Hurtubise HMH (Atout policier, n° 24), 1998, 152 p.

Zone d'ombre, Montréal, Éditions Hurtubise HMH (Atout policier, n° 29), 1999, 142 p.

Série grise, Montréal, Éditions Hurtubise HMH (Atout policier, n° 40), 2000, 156 p.

L'écrit qui tue, Montréal, Éditions Hurtubise HMH (Atout policier, n° 71), 2002, 153 p.

ROBERT SOULIÈRES

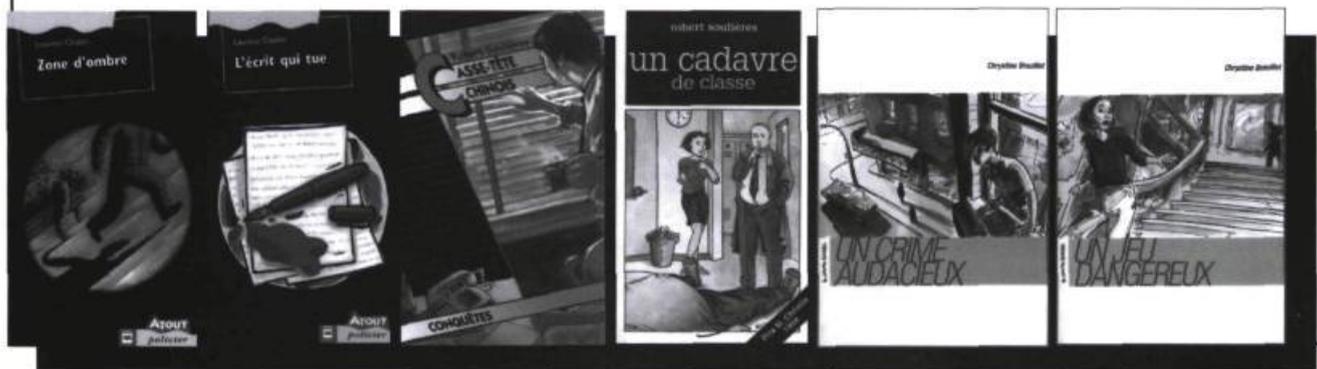
Casse-tête chinois, Montréal, Éditions Pierre Tisseyre (Conquêtes, n° 9), 1985, 180 p.

« J'aurai ta peau mon salaud ! » dans *L'affaire Léandre*, Montréal, Éditions Pierre Tisseyre (Conquêtes, n° 7), 1987, p. 155-180.

Un cadavre de classe, Saint-Lambert, Soulières éditeur (Graffiti, n° 2), 1997, 1 000 p. [fausse pagination].

Un cadavre de luxe, Saint-Lambert, Soulières éditeur (Graffiti, n° 6), 1999, 219 p.

Un cadavre stupéfiant, Saint-Lambert, Soulières éditeur (Graffiti, n° 11), 2002, 227 p.



Notes

- 1 Uri Eisenzweig, *Le récit impossible*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1986, p. 53.
- 2 Marc Lits, *Pour lire le roman policier*, Bruxelles-Paris, De Boeck-Duculot, 1989, p. 86.
- 3 Josée Dupuy, *Le roman policier*, Paris, Librairie Larousse (Textes pour aujourd'hui), 1974, p. 103.
- 4 Frank Évrard, *Lire le roman policier*, Paris, Dunod, 1996, p. 19.
- 5 Yves Reuter, *Le roman policier*, Paris, Éditions Nathan (Lettres, n° 162), 1997, p. 57.
- 6 Yves Reuter, « Le suspense : les lois d'un genre », *Pratiques*, n° 54 (juin 1987), p. 50.
- 7 *Loc. cit.*
- 8 *Loc. cit.*
- 9 Marc Lits, *Le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège, Éditions du CÉFAL (Bibliothèque des paralittératures), 1999, p. 61.
- 10 Dominique Demers, *Du Petit Poucet au Dernier des raisins. Introduction à la littérature jeunesse*, Montréal-Sainte-Foy, Québec Amérique-Télé-Université (Explorations), 1994, p. 101.
- 11 *Loc. cit.*
- 12 La tension est définie comme suit : « on est inquiet, mais on ne sait pas ce qui va arriver et/ou à quel moment cela va se produire » (Reuter, *loc. cit.*, p. 50).
- 13 Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil (Poétique), 1972, p. 82.
- 14 Reuter, *op. cit.*, p. 45.
- 15 *Loc. cit.*
- 16 *Ibid.*, p. 56.
- 17 Josée Dupuy, *op. cit.*, p. 66.
- 18 Tzvetan Todorov, « Typologie du roman policier », dans *Poétique de la prose (choix) suivi de Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Seuil (Points, n° 120), [1971] 1978, p. 14.
- 19 Reuter, *op. cit.*, p. 50.
- 20 *Ibid.*, p. 51.
- 21 Maurice Grevisse, *Le bon usage. Grammaire française, treizième édition refondue par André Goosse*, Paris, Duculot, 1993, p. 1254.
- 22 Comme Natasha raconte ses histoires après coup, le récit entier est une analepse, mais nous parlons ici des analepses inscrites dans cette analepse principale, autrement dit du deuxième niveau temporel.
- 23 Maurice Grevisse, *op. cit.*, p. 1 248.

Les procédés narratologiques au service du fantastique

dans *L'homme à qui il poussait des bouches*
de Jean-Jacques Pelletier

PAR STEVE LAFLAMME

Le reproche qu'adresse le plus souvent l'institution littéraire au fantastique, c'est son manque d'originalité sur le plan thématique. En effet, certains fantastiqueurs contemporains s'attardent encore à des motifs pour le moins surannés, parmi lesquels celui du vampire trône en roi et maître – il suffit de penser aux versions des auteures Natasha Beaulieu (*L'ange écarlate*, 2000) et Nancy Kilpatrick (*Le pouvoir du sang*, tomes 1-4, 1998-2000), publiées chez Alire. Malgré les efforts et la volonté de laisser de côté le fantastique canonique au profit du néo-fantastique (préoccupation qu'illustre entre autres le recueil de nouvelles de Jacques Brossard intitulé *Le métamorphaux*, publié en 1974 et réédité en 1988), la tentation d'explorer les avenues sombres que proposent les grands motifs qu'ont été le fantôme, le loup-garou, le zombie reste vivace, comme si chaque auteur ne croyait pouvoir accéder à la reconnaissance qu'en refondant à sa manière les personnages du folklore fantastique. La nouveauté de ce genre réside peut-être dans le traitement que l'on fait des thèmes et des motifs dans le discours – puisqu'il existe bel et bien un discours typiquement fantastique. Le roman de Jean-Jacques Pelletier, *L'homme à qui il poussait des bouches*, constitue un exemple de traitement original d'un thème souvent abordé : les métamorphoses du corps humain. C'est sans contredire une exploitation audacieuse et astucieuse des procédés narratologiques de la part de l'auteur qui fait l'unicité de ce texte, qu'il est possible de résumer, après tout, en mentionnant qu'il s'agit de l'histoire d'un homme sur qui apparaissent de manière inexplicable des bouches humaines. Voilà qui fait dire que les manipulations judicieuses des procédés narratologiques contribuent à nourrir la fantasticités dans le roman de Pelletier.



Francis Bacon
Study for Three Heads, 1962