UNIVERSITÉ DE GENÈVE

Archive ouverte UNIGE
https://archive-ouverte.unige.ch

Master 2011

Open Access

This version of the publication is provided by the author(s) and made available in accordance with the copyright holder(s).

Le policier mobile et les mobiles du policier : un "mauvais genre" sous la loupe didactique

Mosquera Roa, Ricardo Santiago

How to cite

MOSQUERA ROA, Ricardo Santiago. Le policier mobile et les mobiles du policier : un ‘mauvais genre’ sous la loupe didactique. Master, 2011.

This publication URL: https://archive-ouverte.unige.ch/unige:17584

© This document is protected by copyright. Please refer to copyright holder(s) for terms of use.

UNIVERSITÉ
DE GENÈVE
FACULTÉ DE PSYCHOLOGIE
ET DES SCIENCES DE L'ÉDUCATION

LE POLICIER MOBILE ET LES MOBILES DU POLICIER : UN « MAUVAIS GENRE » SOUS LA LOUPE DIDACTIQUE

MEMOIRE REALISE EN VUE DE L'OBTENTION DE LA

MAÎTRISE UNIVERSITAIRE EN SCIENCES DE L'ÉDUCATION.

ORIENTATION AISE

PAR

SANTIAGO MOSQUERA ROA

DIRECTEUR DU MEMOIRE

JOAQUIM DOLZ

JURY

KRISTINE BALSLEV

CHRISTOPHE RONVEAUX

GENEVE JUIN 2011

UNIVERSITE DE GENEVE

FACULTE DE PSYCHOLOGIE ET DES SCIENCES DE L'EDUCATION

SECTION SCIENCES DE L'EDUCATION

RESUME

Ce mémoire propose d'étudier les différentes transformations subies par le roman policier depuis sa naissance comme objet paralittéraire jusqu'à son utilisation comme objet scolarisé. Pour ce faire, nous proposons une perspective axée sur la théorie des genres textuels, en arrière-fond pour identifier les mouvements du genre policier et sa didactisation. Les apports de différentes disciplines et perspectives théoriques nous permettent de caractériser, de comprendre et d'expliquer comment la transposition didactique s'opère sur le roman policier lorsqu'il devient un objet à enseigner. Tout d'abord, l'évolution et les caractéristique du genre sont décrites. Ensuite, l'étude de l'émergence du genre dan la littérature pour la jeunesse met en évidence les transformations et les adaptations pour un destinataire particulier. Enfin, une analyse des publications depuis les années 1980 en didactique des langues et notamment des moyens d'enseignement permet de montrer le processus de scolarisation du genre et les caractéristiques des objets scolarisés en lecture et production textuelle.

À Irene, ma maman,

de m'avoir appris à voler, à rêver

…à vivre.

À G.M., mon papa,

bien fait champion !

« Que l'on comprenne bien que j'écris cet article comme quelqu'un de totalement conscient de ne pas avoir réussi à écrire un roman policier. J'y ai échoué à maintes reprises. Mon autorité est donc pratique et scientifique, du même ordre que celle de certains grands hommes d'État ou de penseurs sociaux qui traitent du chômage ou du problème du logement. Je ne prétends pas avoir atteint l'idéal que je décris ici pour un jeune étudiant ; je suis plutôt, si vous voulez, l'exemple horrible qu'il lui faut éviter. »

G. K. Chesterton. *How to write a detective story*.1925.

Traduction C. Gilbert, 1964.

Remerciements

Comme tout mémoire, celui-ci est aussi à la fois le résultat d’efforts personnels et du soutien de nombreuses personnes qui m’ont permis de concrétiser ce travail. Je souhaite adresser mes remerciements les plus sincères aux personnes qui m'ont apporté leur aide et qui ont contribué à l'élaboration de ce mémoire.

Je tiens à remercier mon directeur de mémoire, Joaquim Dolz, pour la disponibilité dont il a fait preuve tout au long de la réalisation de ce document, pour sa patience lors de la rédaction de cette tâche et pour son aide exceptionnelle pour l’élaboration des contenus et de mes questions de recherche, enrichissant mes connaissances sur un sujet passionnant.

Merci également à Kristine Balslev et Christophe Ronveaux d’avoir accepté de faire partie de mon jury.

Mes remerciements vont aussi à toute l’équipe FORENDIF, pour m’avoir guidé dans quelques références bibliographiques et de ne pas avoir cessé de m’encourager dans mon travail.

Je remercie infiniment Marc, Cristina, Yann, Roxane, Sophie – mes « correcteurs préférés »— pour leurs lectures attentives et leurs précieux conseils.

Enfin, un grand merci à ma famille, à tous mes proches et amis, qui ont pu et su me soutenir lors de mes moments de doute, pour leur support moral au cours de la réalisation de ce mémoire.

Merci à toutes et à tous.

TABLE DES MATIERES

Introduction……..1

1. Le roman policier dans les études littéraires……6

1.1. Une entrée par les genres……...6
1.2. Les définitions du roman policier……..……..…….9
1.3. Les antécédents du roman policier……..……10
1.4. Le contexte sociologique du roman policier……...…….15
1.5. Une typologie du policier……19
1.5.1. Le récit d'énigme……....20
1.5.2. Le roman noir……..……25
1.5.3. Le roman à suspense……..…….31

2. Le roman policier dans la littérature pour la jeunesse……37

2.1. Le paradigme indiciaire……..…...37
2.2. Le roman policier, scénario de l'activité de lecture……..39
2.2.1. Le lecteur du roman policier……..44
2.2.2. L'auteur du roman policier……..…46
2.3. Le roman policier pour la jeunesse…….....48
2.3.1. Les débuts…….…..49
2.3.2. Les années suivantes. Le boom du roman policier chez les jeunes…….....51
2.3.3. Les caractéristiques des textes……54
2.3.4. Le plaisir de lire un roman policier……....58
2.3.5. Le roman policier pour la jeunesse…Quel but ?.....59

3. Le roman policier dans les études didactiques……61

3.1. Le roman policier comme objet scolarisé…….....61
3.1.1. Les usages du policier à l'école…….…63
3.2. Le roman policier comme objet d'étude……..64
3.3. Du « mauvais » au « bon » genre…….72

4. Le roman policier dans les matériaux scolaires……...74

4.1. Introduction…….…….74
4.2. Quelques précisions conceptuelles…….……75
4.3. Analyse d'une séquence didactique…….....79
4.3.1. Les questions de recherche……....79
4.3.2. Description du matériel…….……79
4.3.3. Vision générale de la séquence didactique…….....81
4.4. Eléments de conclusion……...87

5. Conclusions……..88
6. Références bibliographiques……..…92

Annexes

Introduction

Edgar Allan Poe n'aurait pas pu imaginer la portée de ses œuvres sur le policier. Dashiell Hammett continuerait à écrire les meilleurs romans noirs pour entretenir le mythe d'un détective immortalisé par Hollywood. Les héritiers de Patricia Highsmith ou du couple Boileau-Narcejac auraient continué à nous tenir en haleine avec leur malheureuse victime. Même Eco aurait encouragé une autre incursion dans la prose policière.

Le chemin parcouru par la littérature policière n'a pas été facile. Encore vilipendé et dégradé à l'exil du paralittéraire, le polar[1] s'est battu pour une place dans les courants littéraires du monde actuel. Aujourd'hui nous reconnaissons facilement Dupin, Poirot, Maigret, Lupin et les *tough guys* américains comme des archétypes du détective. Le mythe de Holmes a franchi les frontières du temps et de l'espace et il est même plus connu que son créateur, le médecin reconvertit en écrivain Sir Arthur Conan Doyle.

Le roman policier a une grande réputation aujourd'hui. Cependant, son accession au genre romanesque n'a pas toujours eu la bénédiction des écrivains, critiques et spécialistes de la littérature. Le policier s'est distingué comme un genre appartenant à la littérature populaire, pour les masses. Aujourd'hui, grâce à son utilisation des ressources de la culture et la science, il a su séduire des lecteurs partout dans le monde et se voir octroyer un statut privilégié.

Dans ce travail, nous voulons montrer cette transformation. Comment une prose identifiée par sa structure répétitive, ses personnages clichés, et la violence plus ou moins explicite dans son contenu est devenue un genre que les enfants, les jeunes et les adultes reconnaissent facilement ? De nos jours, le polar a une place spéciale dans toutes les bibliothèques et les libraires, et peut-être le plus important, il est enseigné à l'école. Comment alors un genre créé pour satisfaire un public avide de nouvelles effrayantes et mystérieuses fait-il maintenant partie de la culture contemporaine ? Comment le policier, condamné à l'ostracisme littéraire, a-t-il pu pénétrer dans les différents médias comme le cinéma et la télévision ?

L'enquête commence là où notre projet de recherche se termine. En effet, nous revenons à la notion de genre, car celle-ci s'adapte mieux à nos conditions de la recherche. À partir de ce concept, nous pouvons voir ces histoires de détectives dans des perspectives différentes : en tant qu'objet sémiotique, objet linguistique, à partir de ses caractéristiques littéraires et aussi en tant qu'objet didactique. Ce sont d'ailleurs les dimensions didactiques du genre policier que nous voulons mettre à profit pour mener notre étude.

Un projet à la fois personnel et scientifique

Nos motivations pour aborder cette thématique sont personnelles et académiques.

[1] Ce terme correspond à la dénomination familière du roman policier. Il est un suffixe pour désigner les films et les textes de ce genre. Nous l'employons comme terme générique englobant les différents types de la nouvelle policière.

Personnelles, parce que le travail de romans policiers avec des élèves est très intéressant, motivant et enrichissant. Nous avons d'ailleurs pu le constater dans les différents ateliers de lecture que nous avons animés. Lors de ces ateliers, nous avons observé que cette littérature est à la fois accessible et facilement exploitable avec les jeunes. Les particularités de cette prose nous ont fait réfléchir à l'importance des dimensions psychologiques et discursives des textes. Psychologiques, parce que le policier mobilise des expériences, des affects, des fonctionnements mentaux. Discursives, parce que le polar suscite une attitude de recherche chez le lecteur : le repérage d'indices, l'entrée dans le jeu de l'intrigue, le retardement des actions et la découverte du criminel. Il s'agit de suivre la route empruntée par les élèves et de comprendre leur intérêt dans cette littérature. Concrètement, nous observons comment l'utilisation dans l'enseignement de ces textes narratifs permet d'endiguer le potentiel de cette littérature et de mettre celui-ci au service des apprentissages des élèves. Qu'est-ce qui fait que ce type de prose réponde à leurs gouts, lie leurs expériences scolaires et personnelles et facilite leur entrée dans des textes ?

D'autre part, ce mémoire fait partie d'un projet académique encore plus vaste. Un projet basé sur les textes, sur l'éducation et sur la compréhension du fonctionnement mental des individus. L'étude du roman policier nous permet de répondre à ces trois aspects. Les polars nous intéressent, car ils impliquent une analyse des facteurs imbriqués lors de leur lecture ou écriture. Ils constituent aussi des artéfacts pour améliorer les stratégies pédagogiques à l'école.

Objectifs et structure du mémoire

Nous analysons le fonctionnement discursif, le travail textuel et sa relation avec l'enseignement/l'apprentissage à partir de polars. Notre étude inclut des apports des différentes conceptions théoriques du policier. Ces approches apportent des pistes de réponse à la question qui guide ce document : comment le roman policier est-il passé de genre de la littérature populaire à genre travaillé à l'école ? Dans notre démarche de rédaction, nous adoptons en quelque sorte une *écriture à rebours*[2], à la manière d'un récit d'énigme, en revenant à nos intérêts initiaux dans la dernière partie de ce travail. Les nombreux processus adaptatifs du policier seront mis en évidence dans les trois chapitres initiaux, le dernier chapitre servant à illustrer la place et le rôle du policier dans la classe de langue.

Le point d'entrée, et fil conducteur de notre travail est le genre textuel. Il nous situe dans un contexte scolaire en tant qu'outil didactique. Il nous permet aussi d'analyser l'évolution de la littérature policière depuis ses débuts, ses origines et le contexte social qui l'a vu naitre. De la même manière, ce concept nous oblige à discuter l'affiliation de cette prose à la paralittérature. Un débat qui a ses détracteurs, mais aussi ses défenseurs. Les arguments de ces derniers nous révèlent l'importance du policier en tant que phénomène littéraire et culturel. Les formes d'expression artistique auxquelles il donne lieu dépassent, en effet, les faiblesses

[2]Nous vous prions de nous excuser d'introduire déjà un concept des romans policiers. Il s'agit d'une stratégie d'écriture dans laquelle l'histoire est développée par une série d'actions (l'enquête) pour remonter à l'origine d'un état (le crime).

de sa structure fixe et répétitive, ainsi que la stéréotypie de ses personnages. Ces traits sont, à juste titre, ceux qui rendent le roman policier reconnaissable comme genre et l'inscrivent dans le panorama littéraire.

- Premier chapitre

Dans le premier chapitre, nous aborderons précisément l'évolution historique du roman policier. Nous expliquerons comment le contexte européen a contribué à l'émergence de cette littérature. La croissance des villes, le progrès scientifique et technologique, la diffusion des communications sont là quelques facteurs qui marquent l'arrivée de l'ère moderne, siège de la nouvelle policière. Nous expliquerons ensuite comment ce genre est un tributaire d'autres styles littéraires de l'époque. Ces derniers, d'ailleurs, ont catapulté le polar.

Pour ce faire, nous allons revenir sur ses antécédents romanesques identifiables dans l'histoire de la littérature. Des styles littéraires et d'œuvres peuvent nous donner des indices sur les traits des romans policiers. Nous nous arrêterons à ce qui est considéré comme le premier récit policier : le roman *Double assassinat dans la rue Morgue* d'Edgar Allan Poe, publié vers 1841.

De la même manière, nous proposerons une définition du roman policier qui peut être utile lors de l'identification et de la classification d'un ouvrage policier. Pour cela, nous nous appuierons sur le cadre typologique élaboré par Todorov. Cette typologie nous donnera une meilleure idée des transformations subies par le polar jusqu'à nos jours. Il s'agit d'une classification qui définit trois courants : le récit d'énigme, le roman noir et le roman à suspense. Nous présenterons les caractéristiques de chaque sous-genre, ainsi que les différents aspects littéraires qui prédominent dans l'un ou l'autre de ces sous-genres.

Pour finir cette première section, nous montrerons les points de contact entre le roman policier et d'autres médias. Des relations qui, d'ailleurs, ont contribué à lui donner une nouvelle dynamique. Cela se traduit par l'entrée du polar à la télévision, le cinéma et la bande dessinée. Nous montrerons comment ces histoires de détectives ont connu un essor avec l'introduction de nouvelles variantes du style d'origine et de leur mise en rapport avec d'autres médias.

- Deuxième chapitre

Le deuxième chapitre traite du problème de l'insertion des romans policiers dans la littérature de jeunesse. Comme préliminaire à cette partie, nous nous arrêterons sur quelques questions théoriques en lien à la sémiotique, la psychologie et la littérature qui émergent quand on aborde la question du roman policier. Nous aborderons notamment le paradigme indiciaire. Cette notion illustre l'intervention des signes dans la compréhension du texte policier. D'autre part, nous étayerons l'idée du polar comme un artéfact qui met en scène l'activité de lecture, en ce qu'elle unit l'action de l'enquêteur et celle du lecteur. Ainsi, pendant que le détective lit et interprète des indices, le lecteur fait de même et lit et interprète le texte, lui aussi. Ce concept à caractère herméneutique exploite les propriétés interprétatives du texte policier

grâce à la participation du lecteur dans le repérage d'indices, la formulation d'hypothèses et la découverte du mystère derrière le crime.

Également, nous présenterons des conditions que le lecteur et l'auteur de romans policiers doivent considérer lorsqu'ils abordent un texte de ce genre. Nous détaillerons les spécificités nécessaires à l'établissement d'un dialogue avec le texte afin que l'action du lecteur le mène à une compréhension cohérente de l'œuvre. Nous verrons quelles opérations d'ordre textuel doivent être effectuées par l'écrivain pour construire l'intrigue, le suspense, ainsi que d'autres éléments distinctifs d'un roman policier. Il s'agit de faire un examen du rôle du lecteur et de l'auteur de polars et d'illustrer le fonctionnement de ces deux figures dans une série d'activités scolaires pour la compréhension et la production d'histoires policières.

En conclusion du chapitre, nous introduirons la littérature de jeunesse, son origine et retracerons son parcours marqué par l'explosion des titres et des séries dans les années 1980. Nous examinerons les principales modifications apportées au genre policier, conçu d'ordinaire pour les adultes, de manière à atteindre un public plus jeune ; la principale transformation étant de faire entrer le policier dans une dynamique de diffusion médiatique et d'élargissement du lectorat.

- Troisième chapitre

L'examen des enjeux didactiques du roman policier est le sujet du troisième chapitre. Dans celui-ci, nous étudierons la façon dont le genre est travaillé à l'école. Pour cela, nous discuterons de différentes études et expériences didactiques, en examinant les types d'activités qui sont proposées pour enseigner le polar. La prémisse de ce chapitre est donc de montrer l'importance du roman policier à l'école. Montrer un genre qui se transforme, un genre qui subit une transposition lorsqu'il entre dans la salle de classe. Il s'agit du dernier maillon de cette chaîne de mutations.

- Quatrième chapitre

Nous arriverons au dernier chapitre ... en retournant au point de départ. Un retour final à la didactique, qui nous fournit des éléments sur l'enseignement et l'apprentissage de la prose de détectives. Pour cette tâche, nous proposerons l'analyse d'un moyen d'enseignement qui utilise comme objet enseigné le roman policier. Nous examinerons les contenus et les méthodes qui y sont proposées pour enseigner le roman policier. Dans quelle dialectique s'inscrivent les tâches proposées ? Quels moyens sont-ils employés pour établir le rapport entre l'enseignement de la langue et le polar ? Cette analyse nous permettra de montrer la manière dont le savoir de référence est reformulé dans une discipline scolaire et les transformations subies par ce genre textuel au moment où il devient un objet à enseigner.

Exposer la dynamique de ce genre dans l'histoire de la littérature et dans la société actuelle implique de faire appel à de nombreuses disciplines : sémiotique, psychologie, histoire, critique littéraire, sociologie, pédagogie et didactique. Ces différentes références disciplinaires mettent en tensions différentes perspectives sur cet objet. Le policier se présente comme une littérature protéiforme, pour reprendre l'expression de Lits (2002). Un genre hétéromorphe dû

à son évolution constante, à ses ajustements (stylistiques, médiatiques) et à son adaptation à d'autres contextes — l'école particulièrement —. Nous pensons que notre travail a le mérite d'aborder les différentes étapes qui restructurent le policier comme un phénomène de la culture moderne, comme une forme littéraire écartée par la critique et comme un objet repris par l'école. Un parcours retracé de façon partielle, à l'aide des diverses références consultées.

D'emblée nous signalons notre position, concevant le policier comme un genre fortifié par les critiques, une littérature qui a survécu grâce à de dynamiques internes – l'évolution en sous-genres –, au contact d'autres phénomènes artistiques et au développement d'un nouveau pan de la littérature jeunesse et à son usage à l'école. Notre objectif est de révéler les changements qui font du policier un objet mobile et d'examiner comment les mobiles de ce genre nous mènent à emprunter différents sentiers conceptuels.

1. Le roman policier dans les études littéraires

1.1. Une entrée par les genres

Avant de parler de l'apparition du roman policier, il est nécessaire de parler des genres textuels. La transformation de la littérature suit le cours des conditions de la vie humaine et de la société, de l'économie, la politique, la culture, les mœurs, etc. Comme artéfact culturel, le genre est un phénomène qui n'est pas exempt des mouvements de l'histoire et qui filtre certains aspects de la société dans la littérature. Les genres textuels sont des entités changeantes, mouvantes et en évolution constante. Il y a des genres comme ceux de la tradition orale qui étaient importants pour la circulation des histoires sur le passé. Aujourd'hui, ce type de pratique est peu utilisé. Par contre, nous avons de différents textes qui récupèrent ces histoires en formats divers : légendes, mythes, ou le monogatari[3], par exemple.

Le genre textuel est un modèle dynamique et ouvert, que souffre des modifications et des échanges avec d'autres modèles. Il est une entité flexible. Comme dans la grande littérature[4], les genres s'ajustent aux rythmes de la culture et de communautés dans lesquelles ils émergent, se développement et mutent. Ainsi, régis par des principes organisateurs communs, les genres justifient la constitution d'ensembles de textes en se basant sur les normes, les canons littéraires et artistiques. Aussi, le genre permet de suivre le cours évolutif des textes, son interrelation, ses engrenages, ses points de rencontre et ses prises de distance. Le regroupement des textes facilite la catégorisation selon sa construction littéraire, sa sémantique, sa prose.

En tout cas, les genres ne sont pas un phénomène automatique (dans le sens de son organisation) ni un phénomène statique (dans sa structure). Les caractéristiques se développent, quelques traits disparaissent, des autres se mélangent, ou se transforment de sorte qu'un nouveau genre surgit en modifiant les contenus du genre d'origine. C'est le cas des romans de mystère qui sont une de sources du roman policier, comme nous allons le montrer un peu plus tard. Évidemment, le dynamisme des genres exerce une certaine difficulté au moment de situer une œuvre dans un ou autre genre.

L'approche par les genres permet d'observer différentes dimensions sociales. Dans notre cas, nous invoquerons que trois : la culture, la littérature, la didactique. Chacun de ces domaines offre au genre des outils pour se l'approprier. Dès le plan culturel, les genres véhiculent mœurs, manières de penser, coutumes, normes sociales. Dès la littérature, on propose modes discursifs et formes linguistiques que caractérisent et singularisent les styles artistiques. En conséquence, les genres textuels sont une voie pour connaitre le développement de la société. Finalement, et sinon le plus important pour ce document, les genres textuels sont conçus comme un outil au service de la didactique de la langue (Dolz & Schneuwly, 1998a ; Dolz,

[3]Genre littéraire d'origine japonais. Il est comparé avec l'épique parce qu'il concerne presque toujours un récit fictif, même s'il raconte un évènement historique. Le monogatari est intimement lié aux aspects de la tradition orale.

[4]Nous entendons grande littérature comme l'ensemble d'œuvres écrites ou orales dont les aspects formels et esthétiques sont reconnus par la critique. Ce concept dérive des débats entre les écrivains, théoriciens, critiques et académiques dont les critères pour définir la littérature sont régulièrement remis en question.

Gagnon & Toulou, 2008 ; Dolz, Gagnon & Mosquera, 2009). À partir de ces différentes perspectives, on peut constater que les genres supposent une vision du roman policier au-delà des opinions qui cherchent le délégitimer.

L'histoire révèle que le roman policier apparait dans la littérature pendant la seconde moitié du XIXe siècle, et lutte depuis ce moment-là, pour aboutir à une autonomie et imposer sa validité. La grande consommation de cette « littérature de masses » va situer le roman policier dans une place intermédiaire, moins dévalorisée que d'autres genres, comme le roman sentimental, le fantastique ou le roman-photo (Reuter, 2007a).

À travers la répétition intertextuelle depuis les premiers romans policiers, la littérature peut circonscrire une perception et un style à ce genre (Marion, 2009). Dans ce cas, les clichés romanesques semblent fondamentaux afin d'avoir certains critères de définition : une structure fixe, des personnages inaltérables (enquêteur, criminel, victime), un processus récurrent (l'enquête). Cependant, c'est sur ces mêmes aspects que la critique attaque cette littérature. La structure rigide, la simplicité des personnages set la récurrence dans les thèmes sont les points faibles sur lesquels les théoriciens appuient ses jugements.

À propos du roman policier, Lits (1999) signale comment quelques auteurs préfèrent parler de paralittérature, comme un phénomène mis à côté de la grande littérature. D'autres auteurs sympathisent avec la notion de genre, puisque ce concept permet de classer les œuvres selon son contenu et son organisation structurelle. L'histoire du genre policier est inséparable du débat littéraire. Est-ce que le roman policier peut être considéré comme littérature ? Les détracteurs évoquent des raisons stylistiques, sociologiques, culturelles pour proscrire le policier dans le monde infra littéraire. Il a une connotation négative, puisqu'il est perçu comme un exemple de la mauvaise littérature. Les défenseurs parlent des différentes transformations de ce genre, de comment le policier incorpore des nouveaux styles et de la manière dans laquelle les écrivains reprennent des expressions romanesques propres de la nouvelle policière. D'emblée, le genre semble faire partie de la littérature proprement dite.

Les experts (théoriciens, critiques, écrivains) considèrent volontiers le roman policier comme un genre subalterne, secondaire, populaire. Ces épithètes définies par Hankiss en 1928 faisaient référence au texte policier sont toujours valables aujourd'hui (Hankiss, 1928), presque cent ans après de son affirmation. Adjectifs qui sont des manifestations de positions idéologiques et esthétiques que discernent l'artistique et le populaire, en soulignant la différence entre une littérature plus formelle et une littérature du "peuple" ou paralittérature, comme on appelle dans les cercles de la critique littéraire.

Cependant, comme propose Lits (1999), le roman policier mérite d'être étudié si on regarde les nombreux travaux dédiés à son sujet. Ce n'est pas anodin que depuis qu'il fait irruption dans l'histoire littéraire, le roman policier soit encore motif de discussions, de controverses et de débats. Centaines d'articles, de revues, des livres consacrés à l'analyse du genre ou d'un auteur particulier ne permet pas de fermer les yeux. Il s'agit d'un vaste ensemble d'études académiques, littéraires et didactiques sur le genre policier qui donnent un statut plus élevé qu'un rôle de deuxième catégorie dans le panorama littéraire.

Il semble que le roman policier ou polar est relégué comme genre, une sorte de branche non reconnue de la littérature dite plus sérieuse[5]. Cette dépréciation n'empêche pas qu'il s'impose universellement. Aujourd'hui, le roman noir pénètre la vie quotidienne comme portrait des conflits politiques et sociaux de notre temps (Lafforgue & Rivera, 1996).

Accéder par le genre est à la fois un avantage et un obstacle. Un avantage parce que cela favorise le cadrage de différents textes dans une seule catégorie littéraire. Il est aussi un obstacle, car il peut perdurer avec des critères invariables pour garder l'homogénéité générique. Certes, comme dit Evrard (1996), le développement du roman policier permet de situer jusqu'à un certain moment les ouvrages grâce à une codification stricte du genre. La corrélation entre les aspects contextuels, les critères langagiers et discursifs, et l'organisation structurelle, permet d'inclure ou d'exclure les œuvres dans le policier. Néanmoins, cette caractérisation qui lui a donné une certaine autonomie romanesque est aussi la cause de son enfermement dans ce que nous avons appelé la « sous-littérature ». L'auteur ainsi le signale : « au lieu d'être appréhendé comme un objet singulier, comme une œuvre à part entière, le texte policier est renvoyé au genre auquel il appartient et discrédité en raison de sa soumission aux conventions » (Evrard, 1996, p. 9). L'effet latéral de cette perspective est de circonscrire au ghetto le policier, en l'isolant des autres contacts littéraires.

Même si la distinction par le genre textuel peut être un argument pour condamner le roman policier aux domaines paralittéraires et que la notion de genre comporte des contraints structurelles et thématiques importantes, l'approche par les genres sert de référence pour mobiliser de différentes expressions littéraires autour de caractéristiques communes. On observe que le genre policier existe aujourd'hui en formes variées, qu'il a évolué vers des phénomènes qui s'éloignent d'un spectacle répétitif et réducteur du récit d'énigme centré sur le problème logique à résoudre. Nous considérons que la perspective générique est très utile puisqu'elle est conçue à partir de la transformation, de la dynamique et de l'ouverture des textes, même si quelques critiques signalent ces caractéristiques comme une difficulté. Le genre est soumis à des changements internes, grâce aux crises et aux conjonctures de thématiques, de structures textuelles et de styles narratifs, comme nous le montrerons dans la section correspondant à la typologie du roman policier. Mais aussi le policier présente des changements pendant la relation vers d'autres langages artistiques (peinture, bande dessinée, cinéma), lorsqu'il essaie de capter le public plus jeune et quand il entre à l'école.

Il incorpore des règles, modifie et transforme d'autres lorsqu'il est en contact avec d'autres genres. L'histoire des mouvements littéraires montre comment on peut trouver des traces de style ou de figures romanesques d'un type de littérature dans un autre. Pour notre cas, le policier accomplit une fonction équivalente au mythe et à l'épopée jadis. C'est l'expression romanesque d'un besoin de rétablir un équilibre qui a été interrompu après une transgression. C'est la fictionalisation d'un retour à l'ordre établi.

[5]Celle qui est prestigieuse grâce à une esthétique exceptionnelle, à une grandiosité stylistique, bouleversant la logique structurelle des œuvres romanesques.

1.2. Les définitions du roman policier

Les experts et chercheurs se sont accordés pour donner la paternité du roman policier à l'Américain Edgar Allan Poe. En effet, c'est cet auteur qui a écrit la célèbre histoire d'un détective amateur qui parvient à résoudre le mystérieux assassinat de deux femmes dans un quartier parisien. *Stricto sensu* Poe n'a pas été le créateur du genre, mais le principal auteur à le divulguer dans le monde occidental moderne. Même si on reconnaît cet auteur comme le père fondateur du roman policier, définir la littérature policière reste encore une tâche extrêmement difficile. Harrowitz (1989) signale à ce propos qu'il est toutefois ardu dessiner un arbre généalogique depuis les origines du genre, comme une approche historique le permettrait.

Le genre, en même temps qu'il favorise l'accès à un ensemble romanesque, peut aussi diminuer les possibilités d'arriver à une conceptualisation unique. Le roman policier n'échappe non plus pas à de cette restriction.

Par exemple, Boileau et Narcejac (1968)postulent que le roman policier est une enquête qui a pour but d'éclaircir un mystère en apparence incompréhensible et inexplicable par la raison ; Messac (1929) affirme, quant à lui que le policier est un récit consacré à la découverte méthodique et progressive d'un évènement mystérieux, à travers la rationalité et l'analyse de circonstances exactes; pendant que Sadoul (1980) parle d'un récit rationnel d'une enquête menée sur un problème dont l'objet principal est un crime.

Les travaux de Lits (1989, 1991, 1999) sont concentrés autour de ce que l'auteur appelle *récit d'énigme criminelle*, c'est-à-dire les romans apparus dès les origines du genre et « qui sont caractérisés par un crime initial qu'un détective va tenter d'expliquer en menant une enquête qui remontera, à rebours, vers les antécédents du crime, pour faire parler les indices, démêler le vrai du faux et identifier le coupable, avant que le lecteur, également en quête, n'y ' parvienne » (Lits, 1999, p. 9). La définition de Lits retient l'adjectif criminel plutôt que policier, parce qu'il fait référence à l'absence des personnages affiliés à des corps de police dans les romans. Certes, le choix de Lits pour limiter le corpus de sa recherche n'est autre que de le réduire aux ouvrages entre autres de Poe, Conan Doyle, Christie, Gaboriau, Leblanc, Leroux et Simenon.

Quant au niveau du contenu thématique, le « polar » trouve ses points de départ dans l'univers policier et judiciaire. Il prend sens dans les personnages (l'assassin, la victime, l'enquêteur, le suspect) et dans les actions (le crime, l'enquête, l'interrogatoire, la résolution), mais il ne renvoie pas systématiquement à l'administration policière, dit Evrard (1996). L'étymologie grecque de « policier » fait référence aux « polis » (la ville), donc le genre policier englobe les activités criminelles, plus ou moins mystérieuses, qui invitent à être découvertes. Du côté thématique, le principal élément du roman policier est le crime à résoudre qu'il s'agisse d'un meurtre, d'un viol, d'un chantage, d'un vol, d'un kidnapping (Evrard, 1996).

L'étude de Martin Cerezo (2006) élargit la liste d'auteurs incluant Chesterton, Chandler et Hammett (ces deux derniers reconnus comme des auteurs de romans noirs). Néanmoins, il évoque deux aspects déjà identifiés dans l'affirmation de Lits : l'irruption d'un crime

mystérieux et l'enquête de celui-ci. L'investigation est donc l'élément fondamental et indispensable du genre policier. À ce propos, l'enquêteur qu'il soit détective privé, amateur ou affilié au corps policier, reste la figure archétypique d'un ouvrage policier. Comme nous le montrerons plus tard, les changements qui vont à souffrir le roman policier au long de l'histoire ont un rapport avec la figure du détective (des transformations structurelles, de style, de la focalisation du récit, etc.).

Pour notre travail, nous allons retenir une définition qui couvre à la fois les récits de la « première vague » policière[6] et les histoires catégorisées dans le roman noir[7] (principalement avec des auteurs américains et français). Insérer le récit d'énigme et le roman noir dans cette même caractérisation facilite l'identification des traits communs qu'on va trouver dans les différents manuels scolaires et les moyens d'enseignement que nous étudierons dans la partie analytique de notre travail. Certes, l'inclusion de deux courants dans une seule définition peut entraver l'analyse et poser problème dans la caractérisation des éléments travaillés dans les dispositifs scolaires. Malgré cela, nous essaierons de décortiquer les aspects formels, ainsi que les éléments qui caractérisent le contenu du genre policier. Pour cette analyse nos aborderons les trois sous-genres plus reconnus : le récit d'énigme, le roman noir et le récit à suspense. Pour notre propos, nous préférons d'abord proposer une acception unifiée du roman policier pour déterminer *a posteriori* quels sont les éléments présents dans les manuels de l'un ou l'autre sous-genre que nous venons de décrire.

1.3. Les antécédents du roman policier

En tant que genre textuel, les ouvrages policiers sont clairement identifiables. Pourtant, l'évolution du genre ne facilite pas l'émergence d'une définition englobante : en effet, nous l'avons déjà souligné, les éléments communs sont garnis part d'autres plus hétérogènes. Ce qui donne une division du genre entre sous catégories. Après d'avoir essayé une définition générale du roman policier, nous mettrons quelque peu en lumière les premiers pas de l'histoire du genre policier, comme le suggère Vareille (1986) dans son article.

Le roman policier n'est pas une création *in nihilo*, car ses sources sont variées et diverses : il est né du simple colportage[8], par exemple dans la France de XVIIe siècle où la figure d'un personnage malfaisant, voleur et meurtrier se passe de bouche à oreille. Il vient également du roman gothique avec l'ajout du merveilleux et du fantastique, du mélodrame et du roman-feuilleton (Lits, 2002). Ajoutons à cela les romans sentimentaux et les récits historiques qui connaitront un éclat au XVIIe et au XIX siècles. (Lits, 1999).

Aussi dans le même mouvement, s'insère le roman de terreur qui touche des sujets de la secte, de la bande hors la loi. Ces ouvrages font appel aux éléments destinés à faire peur, à

[6]C'est-à-dire la littérature policière de la période entre Edgar Allan Poe à George Simenon.
[7]Type de roman policier qui naît en États-Unis dans les années 1920. Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Horace McCoy et James Cain sont quelques représentants de la courante américaine. Du côté français, on trouve Léo Malet, Jean Amila, André Héléna, entre autres écrivains.
[8]Littérature comprenant des romans de chevalerie, des faits divers vrais ou supposés. Il était diffusé principalement par merciers ambulants dans l'Europe du XIX siècle.

frissonner, comme on va le trouver plus tard dans différentes séries policières comme les « Rocamboles, les « Arsène Lupin », et encore dans le roman de Gaboriau (Lits, 1999, p. 24). Au début du XIXe siècle, le roman n'est pas encore une forme littéraire légitimée et c'est pour cette raison que la littérature populaire trouvera dans la presse (feuilletons) et dans le colportage (fascicules) leur terrain d'expression. Les deux premières nouvelles de Poe seront d'abord publiées dans la presse, plus tard *L'Affaire Lerouge* de Gaboriau sera aussi publiée en feuilletons (Fondanèche, 2000).

Une troisième source est évoquée par Lits, il s'agit du mélodrame du début du XIXe siècle. Personnages très proches de ce que l'on trouve dans les récits policiers français de XXe siècle : une jeune fille généralement agressée, un redresseur de torts, et un traitre. Même si l'auteur belge évoque ces différentes racines littéraires du genre policier, on peut aussi remonter plus loin et citer d'autres ouvrages qui évoquent quelques attributs que nous verrons réunis dans les récits depuis la trilogie Dupin[9].

Hoveyda (1967) par exemple, manifeste que l'origine du genre peut être identifiée dans un manuscrit chinois du XVIIIe siècle que le hollandais Van Gulik a traduit comme *les enquêtes du juge Ti*. Le personnage de cette œuvre s'inspirait en Ti, un vrai juge de la dynastie Tang du VIIe siècle qui était responsable du tribunal et de l'administration de la région. Il officiait comme commissaire et juge. Il était responsable de toutes les procédures d'investigation. Dans ces narrations chinoises, on avait déjà les composantes du roman policier : la dispute entre le détective et le criminel, la reconnaissance des cadavres, l'étude de l'entourage de la victime, l'examen des empreintes digitales, l'analyse psychologique des suspects. Cependant, comme cela se retrouve dans l'écriture du texte, le juge Ti faisait appel à l'interprétation de rêves et à des forces surnaturelles pour résoudre les affaires délicates, ce qui est en contradiction avec l'essence même du roman policier où l'enquête est strictement d'ordre rationnel, psychologique ou intuitif. Même si Hoveyda (1967) insiste pour faire entendre que l'origine du genre est en Orient, il souligne que c'est Poe qui fut le premier à définir dans le monde occidental les règles de l'enquête et des récits policiers (p. 27).

Aussi dans les légendes des bédouins en Afrique du Nord, ou encore dans le folklore celte et ou dans certains récits des indigènes américains, on retrouve certaines caractéristiques du genre ; notamment dans la manière qu'ils retrouvent leurs montures en pistant les traces des bêtes. Les experts littéraires citent la série de légendes perses qui évoquent les voyages des trois princes Serendip, qui devinent les caractéristiques d'un chameau à partir de l'observation du terrain parcouru par l'animal. Cette histoire sert d'inspiration à Voltaire dans *Zadig*, la première enquête criminelle connue dans la littérature française (Lits, 1999). Pour l'auteur belge, on peut repérer ainsi des traces du roman policier dans plusieurs œuvres de différentes époques :*Œdipe roi* de Sophocle, le *Satyricon* de Pétrone, le *Lazarillo de Tormes*, ou *Le barbier de Séville*. Pour lui, tous ces récits tiennent en commun la déduction pour résoudre les énigmes présentées aux personnages.

[9]Terme donné par le poète Charles Baudelaire aux trois romans de Poe où le chevalier Dupin fait son apparition.

Un autre prédécesseur du roman policier, et proche des enquêtes inductives réalisées par Conan Doyle est le roman de William Godwin[10], *Caleb Williams.* Cet auteur britannique institue le principe de l'écriture à rebours. Une stratégie romanesque visant à faire remonter le récit aux origines de l'histoire relatée. Dans le récit policier, on identifie l'imbrication d'une ligne temporelle jusqu'à la découverte du coupable. Le chevauchement entre une démarche progressive et une démarche régressive fait que l'antérieur soit révélé postérieurement. Les causes du crime apparaissent à la fin du récit. Ainsi, il s'agit d'un double mouvement chronologique. Une stratégie romanesque reprise des romans gothiques du XVIIIe siècle (Les Mystères de Paris, Le juif errant, Les mémoires du Diable).Cette écriture à rebours est sans conteste un des traits dominants du roman policier.

Nous trouvons un rapport entre roman gothique, roman-feuilleton et roman policier. L'énigme est un des axes de l'action : « ici et là : énigmes, promesses de solution, leurres, équivoques, réponses suspendues, partielles ou bloquées, indices, épisodes ou expressions qui font office d'embrayeurs relais pour lancer le récit vers plus tard, disjoncteurs qui ouvrent une bifurcation et une alternative possible avant que le texte ne choisisse une voie fictionnelle définitive : tout y est » (Vareille, 1986, p. 25). La littérature des débuts du XIXe siècle mettait l'accent sur le terrifiant, le surnaturel et le suspense. En conséquence, le criminel romanesque vient à concurrencer avec le gothique à travers l'énigme, le mystérieux et l'inconnu.

Dans les romanciers français, le précurseur le plus important du roman policier est le roman-feuilleton. Cette littérature trouve sa place dans la presse populaire comme *La Presse* d'Émile de Girardin, en tant que romans découpés en feuilletons quotidiens. Différents auteurs connaitront le succès dans ce genre : Frédéric Soulié (*Les Mémoires du diable)*, Honoré de Balzac (*La vieille fille)*, Alexandre Dumas père (*Les trois mousquetaires, vingt ans après*). Cependant, c'est Eugène Sue qui reste le « feuilletoniste » le plus célèbre de l'époque avec *Les mystères de Paris* publiés dans *Le Journal des Débats.* Il s'agit du premier roman français à être publié par un journal dans son feuilleton quotidien (Evrard, 1996, p. 36).

Les romans-feuilletons partagent des traits avec le roman policier. Tous deux révèlent un même champ sociologique. Ce sont des récits qui ont comme principe la volonté de plaire en racontant une histoire distrayante, et qui visent à atteindre le plus grand nombre de lecteurs possibles (Lits, 1999).

D'un côté psychologique, le roman-feuilleton va mettre l'accent sur les silhouettes de héros très typés. Les histoires utilisaient comme décor les grandes villes d'alors : Paris, Londres, Marseille, leurs quartiers pauvres et leur population interlope. Dans le roman-feuilleton, comme dans le roman policier, l'aventure est présente : voleurs et assassins sans scrupules, malfaiteurs organisés pour les mauvais coups. Toutefois, il manque l'enquête et la figure du détective pour transposer le feuilleton au genre.

Dans la seconde moitié du XIXe siècle, le roman-feuilleton va se transformer, comme résultat d'une évolution corrélée avec une diffusion différente de la presse. Il va perdre une grande

[10]Il serait connu aussi pour être le père de Mary Shelley, auteure du roman gothique *Frankenstein ou le Prométhée moderne.*

partie de son audience et les conditions de distribution changeront le style romancier. Le feuilleton commence à se vendre en fascicules et devient véritablement quotidien. Les histoires d'alors seront les évènements du jour : les faits divers. Vers les années 1860, les faits divers prennent la place du roman-feuilleton. Des affaires spectaculaires et sanglantes qui font augmenter le tirage des journaux (Evrard, 1996). Les informations sont romancées et perçues de meilleure qualité que le roman, car elles sont engagées dans une certaine forme de vérité.

Le fait divers décrit des évènements hors du commun, que dépasse le quotidien. Le crime exposé se rend inexpliqué, mystérieux, et il doit être éclairci. Le roman policier se différencie du fait divers par le biais de la résolution de l'énigme : en se servant de la force d'un raisonnement. Certes, à l'époque le rationnel et la pensée scientifique était en vogue et la tendance du positivisme dans les sciences prédominait dans la civilisation occidentale dans la moitié du XIX siècle. La raison était l'arme pour lutter contre l'inexplicable, l'inconnu, le moyen pour arriver à la vérité.

Pourquoi reprendre alors les faits divers dans un récit ? Les histoires du monde réel servent à déterminer la manière de vivre et à explorer la pensée d'une société. Les faits divers ont été créés pour informer les lecteurs de ce qui arrive autour d'eux, surtout à une époque où il était difficile à connaitre tout ce qui se passait dans les grandes villes industrialisées. Le fait divers s'impose comme une forme authentique de communication de ce qui ressort du quotidien. Ainsi, l'exceptionnel et l'imprévisible deviennent la nouveauté à raconter. De cette manière, le fait divers est le lien d'authenticité qui permet au récit policier de se rapprocher du monde réel tout en nourrissant l'imaginaire du lecteur. Les coordonnées spatiotemporelles dans les romans de Poe sont un bon exemple de cette stratégie qui est issue du fait divers[11].

Avec un langage démesuré, qui prétendait provoquer sensationnalisme, impression et frayeur, les faits divers racontaient des évènements où sang, crimes atroces, situations surnaturelles, tragédies naturelles comprises comme un châtiment divin se mélangent pour surprendre le lecteur. L'apparition de ces récits a été stimulée d'une part par l'esprit journalistique de l'Europe du XVIe siècle, mais également par l'urgence pour communiquer des évènements avec régularité, la demande sociale et la croissance de l'imprimerie devenant toujours plus grande. Les faits proches et lointains étaient une source d'information pour la population, c'était la « littérature du pauvre».

L'attraction sociale pour les faits de sang était l'élément le plus important qui fait avancer la presse de masses à la fin du XIXe siècle. D'ailleurs, les journaux ont exploité ce filon et en profité pour faire des tirages exceptionnels. *Le Petit Journal* a été un des cas les représentatifs, où la couverture informative des meurtres et des tragédies occupait les premières pages avec des titres suggestifs. Les détails des morts et de la personnalité de l'assassin étaient largement décrits et remplissaient des dizaines de pages (Barata, 2008).

[11]Roman policier et fait divers sont apparus presque en même temps dans les journaux, et sous la plume des mêmes auteurs. Poe, Gaboriau, Leroux qui sont d'abord des journalistes payés pour transformer les réalités quotidiennes en faits sensationnelles, en gros pour faire de l'information un spectacle (Lits, 1999, p. 138).

Le genre policier apparait comme la transformation des faits divers criminels tels qu'ils figurent dans les journaux. Il surgit aussi dans les débuts de la police scientifique, surtout lorsque la publicité des résultats des enquêtes policières est plus visible dans les journaux.

Comment et pourquoi le roman policier émerge à cette époque-là et particulièrement dans les villes industrialisées en pleine croissance ? Pour Vareille (1986), le crime devient la toile de fond sociale de l'époque dans les grandes villes d'Occident : Londres et Paris. La violence et l'angoisse devenaient une réalité collective[12] qui allait être le modèle de référence du policier. Le crime était déjà dans le roman-feuilleton et dans les mélodrames. *Les mystères de Paris* sont le meilleur exemple.

Pour résumé, le récit d'énigme reprend donc de l'aspect du fait divers le côté surprenant et intriguant pour y introduire une logique rationnelle et s'inspire des aspects du feuilleton, dont il utilise notamment les techniques dramatiques des romanciers pour jouer avec l'imaginaire du lecteur.

Même si les phénomènes sociaux et urbains issus des faits des rues se manifestaient déjà, le grand public devait avoir accès à ces histoires. C'est à partir de moment là que commencent les éditions des mémoires de fonctionnaires de police. On peut citer notamment celui d'Eugène François Vidocq qui fut l'un des plus remarquables. Son histoire[13] raconte celle d'un forçat qui devient chef de la sureté de la police. Grâce à ce livre, les faits divers se développent et prennent une place prépondérante dans les journaux. Les *Mémoires de Vidocq*, publiées en 1828, abordent des thématiques comme le monde des truands et leurs emprisonnements dans les bagnes, ou encore comme l'efficacité des structures de l'appareil répressif, ou bien des rapports que nourrissent les juges, commissaires et gendarmes.

Romans-feuilletons, faits divers et mémoires des représentants policiers sont les trois précurseurs littéraires du genre policier selon Lits (1999). Arrêtons-nous encore un moment sur la figure de Vidocq, étant donné son importance non seulement comme ouvrage romanesque, mais encore comme personnalité inspira les auteurs de littérature policière d'ici ou d'ailleurs.

Vidocq a été clairement le modèle principal pour les personnages de Lecoq de Gaboriau[14] et du chevalier Dupin de Poe. Conan Doyle conscient également de la popularité de Vidocq s'en serait également inspiré, mais on ne peut être sûr de cette unique source d'inspiration. Mais le détail du raisonnement déductif de Holmes, la pratique de la simulation pendant les enquêtes, et l'analyse scientifique pour résoudre le crime, était une des signatures des enquêtes à la « Vidocq ». D'une certaine manière, Vidocq avait inauguré le véritable statut de la police et constituait un nouveau concept dans la lutte contre la criminalité avec la création de l'agence de détectives. Il fut d'ailleurs le premier détective privé de l'histoire, mais pas au sens scientifique que nous entendons aujourd'hui. Car à ce moment-là, on ignorait encore la force

[12]Les villes en croissance, l'augmentation des délits et le rôle de la presse configurent la peur et le pessimisme sur le monde moderne.
[13]Grande partie du succès des faits divers criminels est due à cet ouvrage.
[14]Bonniot (1985) cite aussi que les mémoires de Canler, un ancien chef de la Sureté et publié en 1862, étaient aussi une source d'inspiration pour Gaboriau.

de la science et du travail de laboratoire pour résoudre des affaires. Les armes de Vidocq se résumaient, si l'on peut dire, à des techniques aiguisées d'observation, décuplées par son expérience, son intuition et les quelques astuces dont il avait le secret.

Son influence sur les romans policiers est facilement remarquable. Avec Vidocq on reste dans le système de l'accusation et toute l'enquête se résume à un recoupement d'informations (Fondanèche, 2000, p. 9). En plus de Dupin, le Flambeau de Chesterton et Aristides Valentin, sont d'autres personnages que nous connaissons grâce aux histoires du Père Brown, et qui se sont inspirés des méthodes et exploits du chef français. Même si Vidocq n'est pas reconnu comme le « père » du roman policier, il a certainement contribué à créer le personnage du « flic marginal », aux méthodes peu orthodoxes (Fondanèche, 2000).

En retournant à notre histoire du polar, on se situe vers la seconde moitié du XIXe siècle, moment dont les journaux, quotidiens et magazines tournent leur regard vers les milieux défavorisés de la société. La littérature de divertissement prend comme cible non seulement la classe bourgeoise, mais aussi la foule populaire. Le roman *L'affaire Lerouge* de Gaboriau illustre l'émergence d'un nouveau type de littérature, dirigée vers un nouveau public. Grâce à la presse à grand tirage et à bon marché, le public populaire accède à formes de littérature écrite en lui fournissant d'information, par le biais du fait divers, et d'illusion fictionnelle du roman-feuilleton. (Tilleuil, 2005, p. 105).

De cette manière, l'affaire Lerouge devient l'ancêtre le plus proche du récit policier. Millaud, directeur du journal dans lequel Gaboriau publiait ses histoires, baptisera cette littérature sous l'appellation de *roman judiciaire*, même si plus tard, durant le XXe siècle on l'identifie comme récit policier. En effet, les écrits de l'auteur français exercent une influence sur les grands noms d'auteurs du roman policier. Conan Doyle s'inspira de Lecoq pour donner vie au plus célèbre des détectives : le fameux Sherlock Holmes. L'ouvrage de Gaboriau inspira aussi d'autres grands écrivains de roman policier comme Leroux et Leblanc en France, Agatha Christie en Angleterre, Jean Ray aux États-Unis, et George Simenon en Belgique.

Pour Tilleuil (2005), Gaboriau est l'auteur, que nous appellerons de transition, puisqu'il utilise le roman-feuilleton pour donner ses récits mélodramatiques, mais il exerce une influence décisive dans la naissance et le développement du policier à partir de 1860 en France et Angleterre. Gaboriau en France et Wilkie Collins en Angleterre sont encore des feuilletonistes, héritiers de la génération précédente, en même temps qu'ils deviennent dans le même mouvement des auteurs de romans policiers.

1.4. Le contexte sociologique du roman policier

Après d'avoir révisé et mis en valeur les principaux ingrédients et les sources majeurs qui donneront vie au roman policier, nous voulons nous interroger sur le contexte social dans lequel a émergé ce « nouveau » genre, bien que nous l'ayons déjà évoqué à quelques reprises. Mais notre démarche sera ici plus systématique et répondra aux questions suivantes : quelles étaient les conditions sociales pour que le genre policier puisse avoir des échos ? Quels sont

les facteurs qui entreront en action dans cette génération d'écrivains qui s'investissent dans la résolution d'énigme policière ou criminelle, selon les avis.

En tant que paralittérature, le roman policier est une littérature traditionnelle qui est en prise directe avec la vie quotidienne et avec les savoirs de cette époque-là alors. Il est inscrit dans une tradition du roman populaire.

Comme nous l'avons déjà souligné, le public populaire était intéressé par l'horreur comme par les délits, par le sanglant et par le sordide. Pourquoi ? Tout simplement parce que les classes populaires s'inquiétaient du bon fonctionnement du système judiciaire et présentaient déjà ses difficultés tout comme ses erreurs de fonctionnement. D'ailleurs dans l'ensemble d'œuvres centrées sur le mécontentement de la population moins privilégiée, le personnage principal qui luttait contre les excès de la justice devenait un héros.

Les publications qui abordent les faits criminels se transforment en *bestseller*. Était une époque où l'identification avec le héros hors-la-loi reflétait l'insatisfaction d'une justice en mal fonctionnement. Dès le début, le développement des romans criminels est lié à la critique contre l'inefficacité du système judiciaire. C'est une des raisons pour laquelle le détective des premiers polars n'appartient à aucun organisme officiel lié à la police ou la justice. Il était une figure hors du système pour suppléer aux faiblesses de la police. Même si quelques auteurs soutiennent que les histoires de détectives sont nées de la création d'une force policière (James, 2009), il semble désormais évidemment que le roman policier est une forme de critique forte du fonctionnement de cette institution. Le polar est ainsi une réponse à : a) l'inefficacité de la justice, b) la méfiance dans le corps policier, et c) le manque de maîtrise des quêtes policières.

Les mémoires de certains policiers donneront le coup de main nécessaire pour que lectorat change d'attitude. En effet, dans ces mémoires le protagoniste n'est plus le criminel[15]. Le héros maintenant est le représentant de la loi. Le roman policier est donc, la trace romanesque qui rétablit un équilibre (l'enquête) qui a été rompu après une transgression sociale (le crime). La normalisation de cet ordre social est confiée à un individu (policier, enquêteur, justicier), avant que la fin soit confiée à l'institution judiciaire (Fondanèche, 2000).

En effet, le début comme genre littéraire remonte à 1890. C'est à cette époque-là qui s'est constitué un type de littérature différente appelée *detective story* dans le contexte anglo-saxon et *roman policier* en France. Avant de l'apparition de cette littérature il y avait une littérature nommée juridique ou roman judiciaire. Selon Eisenzweig (1986), le nom« récit juridique » a été proposé par la maison éditoriale Dentu pour la sortie au marché du livre « L'affaire Lerouge » de Gaboriau. Sur cette désignation, on va grouper une grande variété de romans, de feuilletons, et récits français.

La rupture avec la littérature précédente surgit des processus d'incorporation de différents styles romanesques. Les tensions entre le fantastique, le mélodrame, les aventures, le feuilleton et le fait divers s'intègrent dans le genre policier. Pour Vareille (1986, p. 33), « la

[15]Comme dans les œuvres gothiques et de mystère.

différence seront les mouvements autour du code herméneutique[16] et d'une focalisation qui donnera une résonance nouvelle à une démarche progressive/régressive », celle qu'on évoque comme écriture à rebours.

Le nouveau genre apparait dans la conjoncture de la forme de production et diffusion de la presse (couts, lecteur visé, distribution). Il émerge au milieu de la naissante société de consommation. De cette manière, les pratiques et les habitudes culturelles sont affectées par l'augmentation du public lecteur et les façons de circuler l'information : "ainsi l'émergence du récit policier correspond avant tout à une évolution des formes littéraires même si cette évolution est scandée par certains phénomènes non littéraires" (Dubois, 1985, p. 51). Le polar opère dès une littérature à grand tirage et de consommation immédiate. Il est soumis à l'économie, les techniques de publicité et le public visé (les fractions non intellectuelles de la classe dominante et les autres couches sociales).

Tilleuil (2005) met en évidence le modèle générateur *aisément reproductible* du roman policier. Une conception de la massification de l'information. À l'exemple de la photographie diffusée massivement et reproduite « à l'infini » dès le milieu du XIXe siècle. Nous pouvons trouver un rapport entre cette facilité de transposition romanesque (et photographique) et l'idéologie *productiviste* du capitalisme libéral. Il en va de même pour le *souci de finalité narrative* et la *programmation d'une lecture ludique* qu'on peut mettre en relation avec l'exigence de *rentabilité* contrebalancée par l'organisation des *distractions* désormais *réglée* par la société mercantile. Dans cette nouvelle société, c'est « une classe plus moyenne, provinciales ou faubourienne», qui est davantage pour la production romanesque policière (p. 118).

La rupture proposée par le roman policier est la transformation d'une littérature influencée par les changements de la société. La manière de concevoir le monde, les peurs et les angoisses des villes en croisement est le bouillon de culture du polar.

L'augmentation du prolétariat lors de la révolution industrielle entraine l'embourgeoisement de la société. Un intérêt plus marqué sur la population et leur sécurité contribue à l'organisation des forces de protection. Néanmoins, cette institution entrainait la réputation de corrompue et d'arbitraire. Le reflet de cette méfiance est l'opposition entre le détective et la police officielle, comme on trouve dans les récits dupiniens. Ils revendiquent le sentiment de justice dans un sens abstrait (Martin Cerezo, 2006).

En ce sens, le polar est constitué d'éléments littéraires et contextuels. Il ne surgit pas comme génération spontanée, car il est fortement lié à une tradition romanesque. Les progrès de l'alphabétisation, la diversification des lecteurs et le développement de la presse populaire participent encore de cet esprit du temps et favorisent la constitution d'un lectorat intéressé par le crime (Reuter, 2007a). Ces ouvrages expriment la recherche pour la connaissance et le progrès de la science, dans une époque qui comporte l'évolution vers une littérature marquée par le scientisme et le positivisme.

[16]Aspect que nous développerons lorsqu'on parle de l'indexicalité dans le roman policier.

Nous croyons que la science et la technologie ont joué un rôle très important dans le genre policier et peut-être vice-versa, que les romans policiers ont influencé le développement scientifique et technologique. Plusieurs écrivains étaient aussi personnages reconnus de la science. L'esprit inventif des auteurs ne parait pas différer de celui du chercheur scientifique. De toute façon, quelques récits policiers portent des éléments scientifiques que facilitent la déduction et la résolution du délit. Cette caractéristique du genre on peut le trouver chez Poe. L'auteur américain emploie une certaine analyse scientifique pour amener l'enquête et éclaircir le cas. Bien sûr, la science appliquée aux crimes réels était en ses débuts à cette époque-là (1841).

L'originalité de Poe a été sa capacité d'intégrer la figure de l'homme rationnel avec les facultés d'un être instinctif et imaginatif. En autres mots, l'unification de la science et l'imagination. Comme propose Narcejac (1975) : « la virtuosité de Poe est d'avoir, si l'on ose dire, confondu déterminisme et nécessité, et montré que les actes humains obéissent à des lois au même titre que les phénomènes physiques, donc qu'ils sont prévisibles, qu'ils peuvent être "déduits", et que le mystère n'est qu'une apparence ; il suffira de raisonner correctement pour le résoudre. Et nous voilà au cœur du roman policier » (p. 24). Avec Poe, la méthode de raisonnement scientifique est devenue la meilleure arme pour expliquer les énigmes les plus mystérieuses.

Plus tard, Conan Doyle suivra les pas de Poe. En effet, l'écrivain britannique avait de vastes connaissances scientifiques, et son personnage utilisera l'analyse scientifique et l'expérimentation pour éclaircir les délits. La déduction était la méthode caractéristique du détective, qui après l'observation des petits détails, obtenait des résultats surprenants. Le modèle médical de Sherlock Holmes résulte de la conjonction d'une histoire individuelle — celle du jeune praticien Conan Doyle — et d'un contexte épistémologique mouvementé où l'investigation clinique se transforme profondément (Meyer-Bolzinger, 2003).

Bien entendu, le détective représente avant tout une méthode d'investigation. L'esprit de l'époque était ainsi incarné dans une conception rationnelle. Même si les inférences de Dupin ou les hypothèses de Holmes ont eu des lueurs instinctives ou magiques, le poids de l'enquête était sur une démarche dérivée de la pensée scientifique expérimentale. Le policier était le lieu où l'intellect triomphait sur l'irrationnel (le crime).

Nous sommes témoins de la consolidation d'une légende. En quantité comme en qualité, Sherlock Holmes est peut-être le plus important des mythes de la littérature populaire moderne, comme l'avertit bien Lignon (1989). Le détective britannique représente le progrès grâce au raisonnement. Une logique qui écarte l'intuition et ne donne pas à l'empirisme. L'esprit scientifique intervient ainsi dans le terrain culturel. De cette façon, les valeurs de la science sont les valeurs dominantes pour la société que le partage. Les avancées scientifiques et technologiques main dans la main avec l'apogée du roman policier.

Voici la « radiographie » de la communauté qui a vu naitre le genre policier. Un contexte social marqué par les changements dans la diffusion et distribution de l'information ; la consolidation de la classe moyenne comme publique visée de cette littérature ; la découverte de la méthode scientifique comme procédé valide ; le savoir scientifique et son rapport avec

les progrès technologiques au service de l'enquête policière. En même temps que la société était satisfaite avec le développement scientifique, il y avait des inquiétudes et méfiances sur l'accroissement de l'insécurité et la misère. Cette ambivalence de sentiments accouche les histoires de détectives. La classe moyenne vivait avec intensité cette contradiction. Elle soutenait la consommation culturelle : achat de livres, de revues et de journaux. C'est pourquoi les classes travailleuses ont évolué comme le grand public. À ce propos, Martin Cerezo (2006) affirme que pour comprendre les raisons du succès du récit policier, il faut considérer le panorama littéraire dans des enjeux de diffusion et massification de l'information. Autrement dit, si Edgar Allan Poe inaugure la littérature policière, la création de ce type de littérature se fonde sur toute une série de circonstances économiques, sociales, culturelles et artistiques qui convergent dans la plume de l'auteur américain.

Après ce détour sur les aspects sociologiques, nous voulons continuer sur l'histoire du polar. Une distinction des différents types ou sous-genres policiers permettra comprendre comment le contexte social — de nouveau et comme toujours — jalonne l'évolution romanesque. Pour nous simplifier la tâche, nous allons parler des trois grandes classes du roman policier. La taxinomie que nous proposons suit un ordre chronologique, même si on trouve de chevauchements entre ces « courants» policiers.

1.5. Une typologie du policier

Comme nous venons de le voir avec l'histoire du roman policier, il est difficile d'obtenir une définition unifiée du genre. Nous avons une perception générale de la notion au lieu d'une définition claire et précise. Cela s'accentue au fil des lectures des textes regroupés sous ce « genre ». Plus encore, il existe une sorte de décalage, entre les textes eux-mêmes et leurs commentaires rédigés par les critiques littéraires (Eisenzweig, 1983). En effet, les étiquettes aux œuvres policières sont données plus tard, et les textes sont reconnus *a posteriori* comme représentants de cette littérature. Certainement qu'une classification des romans policiers, étant donné leur variété, implique une simplification basée sur leurs caractéristiques discursives. Nous considérons, cependant, qu'une catégorisation du policier rend possible l'analyse de ses transformations comme objet littéraire.

L'idée commune sur le roman policier fait référence à la ligne narrative. Dans le polar nous constatons une structure généralement construite sur deux récits, une histoire du crime et une autre sur l'enquête de celui-ci. La structure du roman policier classique constitue donc l'inversion sur le plan chronologique de l'intrigue, en débutant avec l'enquête et en remontant aux origines du crime (Todorov, 1971). Ainsi, la structure est attribuable à la manipulation de divers éléments narratifs et l'organisation structurelle du policier souffre ainsi de différentes mutations.

Certes, dans le roman policier archaïque (Poe, Conan Doyle) le début c'est le crime et après il faut découvrir l'origine de celui-ci. Dans les romans des années 50, l'enquête peut servir pour résoudre le crime comme pour l'éviter. Dans d'autres romans, le crime est potentiel et

l'histoire se révèle comme une tension entre le savoir des personnages et le savoir du lecteur. Dans ce dernier cas, le récit qui prédomine est celui de l'enquête.

Todorov (1971) reconnait trois sous-genres policiers :

- Le *récit d'énigme*, qui est constitué de deux histoires : une première (le crime), et une seconde qui survient ensuite (l'enquête).
- Le *roman noir* qui mélange les deux histoires : le récit est simultané à l'action de la recherche.
- Le *roman à suspense* qui garde les deux histoires du roman d'énigme, mais développe surtout la seconde.

C'est sont les trois types de roman policier reconnus par la critique. Nous utilisons cette classification pour définir les caractéristiques des textes appartiennent au policier.

1.5.1. Le récit d'énigme

La structure du récit policier classique est composée par les éléments suivants : une victime (quelqu'un qui est assassiné), une enquête, les soupçons qui pèsent sur le(s) coupable(s) présumé(s), le détective qui s'appuie sur la déduction pour élucider l'affaire. C'est la voie proposée par Edgar Allan Poe dans *Double assassinat dans la rue Morgue* dont tous les éléments de ce type de polar sont présents. Pendant plusieurs années, on les verra pratiquement dans tous les romans policiers. Ainsi, le style de ces histoires est fondé sur la base du modèle élaboré par l'auteur américain.

La création du héros détective (Dupin) qui mène une enquête selon les principes de la méthode hypothéticodéductive pour résoudre les crimes est l'élément qui établit une distance avec tous ses prédécesseurs (Tilleuil, 2005, p. 109). C'est cet américain avec ses trois célèbres nouvelles qui fait débuter le genre policier dans la littérature : *Double assassinat dans la rue Morgue* (1841), *Le mystère de Marie Roget* (1843) et *La lettre volée* (1845). Néanmoins, à part ces trois récits, les années 1820 à 1850 resteront sans d'autres ouvrages littéraires de ce type. Un peu plus tard, vers 1860, arriveront Émile Gaboriau et Wilkie Collins, mais c'est surtout avec la figure de Conan Doyle que le genre parviendra à la renommée et la réputation que le genre connait aujourd'hui. Comme l'annonce Vareille (1986), dans la première moitié du XIXe siècle la littérature connaissait les textes à suspense, mais avec l'irruption de Poe, Gaboriau et Doyle le texte policier va s'établir comme phénomène artistique.

Un aspect qui caractérise le récit d'énigme sans le moindre doute est le témoin. Effectivement, le héros des récits d'énigme ou de détection est rarement seul : il lui faut un témoin, parfois un auxiliaire et souvent un chroniqueur. Si le couple de l'enquêteur et de son compagnon apparait pour la première fois chez Poe, c'est pourtant à Conan Doyle qu'il revient d'avoir étoffé la voix narrative[17] peu caractérisée des *histoires de ratiocination* en un

[17]Le mécanisme discursif dont le récit est raconté par un personnage de l'histoire, sans avoir accès aux pensées et réflexions d'autres personnages.

véritable personnage. Watson n'a pas vraiment contribué aux réussites policières du détective, mais il est pour beaucoup dans ses succès littéraires (Meyer-Bolzinger, 2003, p. 83).

Dans l'évolution du récit d'énigme — ou policier archaïque—, il est nécessaire de retenir trois moments. Suivant l'ordre chronologique, le premier fait allusion à la trilogie de Poe. Également, des écrivains comme Gaboriau et Collins qui ont produit leurs textes dans les années 1860 constituaient les fondements pour le genre policier. Certes, ils appartiennent au genre de manière rétrospective (Eisenzweig, 1986). De cette manière, on assiste à travers eux à la naissance d'un nouveau type de littérature, éloigné des textes réalistes de l'époque.

Le deuxième moment qui fera date dans l'histoire du genre est l'apparition dans la littérature de Sherlock Holmes. Par sa nature et sa singularité, ce personnage devient l'archétype du romanesque policier. En 1891 la carrière d'Arthur Conan Doyle commence en publiant des récits courts dans le magazine anglais *The Strand*. C'est la première fois que l'on observe que le modèle narratif du genre policier tel que nous le connaissons de nos jours est proposé dans des textes. Les récits de Sherlock Holmes deviendront par la suite le paradigme d'un genre, le modèle à suivre pour d'autres auteurs.

Le troisième moment du récit d'énigme apparait les années suivantes avec la consolidation de son personnage par Conan Doyle. Dans les années 1920, le roman policier était associé à l'idée de *jeu mental*, d'exercice logique pour la découverte du coupable. Cette même tendance est évidente vers 1930, lorsque les « crimes dossiers »[18] étaient un jeu de détection avec l'appui d'indices tangibles (des vrais dossiers, des empreintes, etc.) invitant à déchiffrer l'énigme à la manière d'un détective. Une conception critique du roman policier propose que les nouvelles correspondantes à cette époque-là soient davantage centrées sur une technique narrative que sur le contenu ou sur une thématique. Sans aucun doute, la période entre guerres est la plus prolifique. Cette époque est considérée comme l'Âge d'or de la littérature policière. Ils émergent des auteurs prolifiques, des publications de collections policières les plus remarquables, et où se constituaient les revues et rubriques spécialisées autour de ce sujet. (Eisenzweig, 1983). C'est à ce moment-là que le roman policier s'affirme définitivement comme genre autonome.

La multiplication d'œuvres policières mène à la création de contraints pour l'écriture d'un polar, pour que le lecteur puisse entrer au jeu dans des conditions similaires au détective. Une sorte de *fair play* comme moyen pour que le lecteur ait toutes les données pour les résoudre le crime.

Les règles de François Fosca (Fosca, 1937, cité par Lits, 1999) sont le premier exemple de codification des récits d'énigme. Elles répondent à l'observation des nouvelles de Poe et peuvent s'appliquer à la majorité des romans entre 1920-1940. Certes, la rigueur de ces lois a entrainée une certaine répétition et monotonie de la structure narrative, mais soulève les conditions d'un genre en voie de consolidation.

[18]En Angleterre, Hutchinson & Co. a publié une histoire policière de D. Wheatley et J.G. Link. Ce roman se présentait comme un dossier réel composé par des rapports policiers, dépositions de témoins, photographes, des empreintes digitales et d'autres documents. Le lecteur devait étudier cette documentation et essayer de découvrir le coupable. La solution de l'énigme était dans une enveloppe fermée.

Cependant, les vingt règles de l'auteur américain S.S. Van Dine[19]sont les plus célèbres lois pour que le lecteur et le détective comptent avec les mêmes conditions et les mêmes informations pour découvrir le coupable. Les règles surgirent dans la période entre guerres et constituaient la référence à suivre pour ceux qui voulaient écrire une énigme policière.

Le rapport entre roman policier et jeu de déduction indique cette tendance vers ces règles de composition, au lieu de se centrer sur le contenu proprement dit. Dans cette notion ludique, le lecteur ne lutte pas vraiment contre le criminel, mais bien contre l'auteur. Effectivement, le roman-problème apparait lorsque les auteurs poussent à l'extrême le style de Poe et de Conan Doyle. De cette façon, le rôle du hasard se réduisait en faveur de la logique, et le roman-problème connait son apogée. Les chefs de file sont les Anglo-saxons : Agatha Christie, Dorothy Sayers, G.K. Chesterton, Ellery Queen. L'effort de ces écrivains était exercé plus sur l'intrigue, la création de fausses pistes, stratagèmes, imbroglios que dans la psychologie des personnages, comme nous les verrons dans le roman noir et le récit à suspense.

L'auteur utilise ses talents et les structures que nous avons développés plus haut pour empêcher le lecteur d'arriver à découvrir qui est le coupable avant la fin du récit. Lenoyau du jeu, de la part de l'auteur, est donc de faire croire que l'assassin est un personnage sans tâche ni défaut qu'il est digne d'être crédible et de surcroit qui tient un rôle important dans le récit. Le jeu perd de son intérêt si le coupable est un personnage secondaire ou si l'intrigue n'attire pas l'attention du lecteur. Une autre stratégie est d'utiliser ce qu'on appelle le mystère de la chambre close (Eisenzweig, 1983) : un mort est retrouvé dans une pièce fermée de l'intérieur. Le mystère est entier : comment et par qui est commis l'assassinat ? Cette formule est reprise par plusieurs auteurs, et reste un des principes fondés par Poe dans sa première œuvre policière.

Signalons enfin que le rapport avec le jeu permet aussi une perception du roman policier, puisque cet aspect ludique introduit une façon différente de se distraire, de s'amuser, d'améliorer les facultés d'observation et de déduction des lecteurs. De cette manière, le genre évite de tomber dans la condamnation à la monotonie et à la répétition des histoires (Eisenzweig, 1983). Pour Di Manno (1976), le récit d'énigme est un moyen de divertissement et éloigne les lecteurs des problèmes de leur époque. Il offre des énigmes arbitraires, abstraites, sur lesquelles leurs esprits de lecteurs pourront s'aiguiser. De certaine façon, les lecteurs s'échappent des préoccupations quotidiennes. C'est une littérature d'« évasion » pour oublier la réalité, en quelque sorte.

Bien que le caractère ludique et l'excès de codification conduisent, dans le secteur anglo-saxon, à une immobilité du genre, en France et en Belgique les auteurs créent des œuvres originales. Des titres plus centrés sur l'atmosphère et la psychologie des personnages apparaissent : *La double mort de Frédéric Belot* (Calude Aveline), *Les disparus de Saint-*

[19]Nous ne reproduisons pas ici ces règles dues à sa longueur. Nous invitons le lecteur à les découvrir dans Lits (1989, p. 20-22) ou dans Martin Cerezo (2006, p. 192-194).

Agil(Pierre Véry), *L'assassin habite au 21* (Stanislas-André Steeman), et le célèbre commissaire Maigret (Georges Simenon[20]).

Le récit d'énigme, en tant que sous-genre policier, présente deux moments différenciés dans son histoire. Le premier moment est dirigé par Conan Doyle. Comme nous l'avons déjà signalé, cet auteur propose une méthode de recherche sans la participation du lecteur dans l'enquête. Dans ce cas, la démarche du détective se base sur l'identification d'indices (traces, empreintes digitales, cendres, déchirure d'habits) et par conséquent, il existe toujours un décalage entre le savoir du détective et le savoir du lecteur.

Le deuxième moment est mis en place dans les textes d'Agatha Christie. Chez elle, le détective Hercule Poirot préfère commencer son enquête dans la chambre la plus proche de celle du crime, à la différence de Holmes qui s'éloigne de la scène pour y réfléchir. Pour Poirot, l'analyse du discours et les caractéristiques psychologiques des suspects sont plus pertinentes que l'observation d'indices matériels. Dans cette dernière perspective, le rapport entre lecteur et auteur change et amène vers un vrai contrat (Peeters, 1994). Les deux entrent dans une relation analogue à celle entre le coupable qui est poursuivi par le détective. Poirot s'implique dans le cas, comme le lecteur se plonge sur le texte. Ils doivent aller et venir dans ses réflexions, en prenant tous les éléments qui ressortent du discours des suspects – pour le détective — et de l'auteur – pour le lecteur. Les implications de cet enjeu sont bien définies par Peeters (1994): « le coup de génie du roman d'énigme est de faire fonctionner l'identification du lecteur à l'enquêteur comme un adjuvant de la lecture. Ici, chose rare, l'identification, loin d'éloigner du texte le lecteur, contribue à l'en rapprocher » (p. 161).

Un autre type d'évolution est constaté par Meyer-Bolzinger (2003) et Martin Cerezo (2006). On peut identifier que Dupin et Sherlock Holmes, tout comme ses successeurs Poirot et Maigret, fondaient leurs investigations sur le même modèle méthodologique, la clinique. Les qualités du détective sont celles du bon clinicien : observation minutieuse, raisonnement rigoureux appuyé par un savoir important. Il y a également dans l'action du clinicien une certaine imagination « Le détective met en œuvre une façon de regarder le monde qui est celle de l'observation clinique » (Meyer-Bolzinger, 2006, p. 43). Il s'agit de faire surgir par l'observation un objet qui lui est soustrait. De scruter la réalité à travers l'observation et de faire ressortir celui qui s'échappe à l'œil attentif.

Les enquêteurs présentent des manières de raisonner très différentes : pour Dupin, le procédé est basé sur la logique. Il lie les différentes pièces pour résoudre le cas avec la raison. L'observation exhaustive est primordiale. Avec des outils déductifs, le détective parvient à la solution. De cette manière, il peut prédire ce qui se passera en connaissant quelques données. Le détective construit un schéma pour : a) aller en arrière et dévoiler les motifs du crime et b) pour anticiper les mouvements du coupable et le capturer.

Resina (2007) explique que Poe était intéressé par l'association d'idées comme mécanisme de la pensée, avec une ressemblance avec la conception freudienne[21]. Il était un descendant

[20]Même si cet écrivain est parfois classifié comme auteur de romans noirs.
[21]Du point de vue que la pensée reconnecte le discours de façon hasardeuse pour parvenir à une idée.

d’une culture positiviste, en insistant sur l'importance de l'observation méticuleuse. Pour l’écrivain américain, la vérité n’était pas toujours dans les profonds de la réalité. Il suffit de regarder l’invariable superficialité des phénomènes pour reconstruire la vérité à travers les idées. La pensée et l’observation étaient les outils pour dévoiler le mystère du crime.

Un deuxième type d’approche est consolidé chez Holmes. La méthode va de la pratique à la théorie. L’expérimentation constitue l’unique moyen pour résoudre les crimes. Ainsi, les audacieuses inférences et l’association systématique de l’observation et du raisonnement opèrent comme les stratégies de l’enquêteur. Pour Winks (1988), le personnage de Holmes est lié en tant que physicien spécialisé dans la chimie et l'anatomie, et celle de Dupin comme adepte à l'analyse littéraire et psychologique. Néanmoins les différences dans la démarche d’investigation, Holmes peut-être facilement reconnu comme le descendant littéraire de Dupin.

Finalement, les investigations de Poirot portent principalement sur les témoignages dont il cherche à révéler l’implicite. Le détective belge utilise la méthode psychologique pour résoudre les cas. Il met sa propre expérience et ses capacités réflexives au service de l’énigme. Poirot essaie de s’introduire dans la tête du criminel présumé pour comprendre le comment et le pourquoi du crime.

On sait qu’à l’inverse des détectives anglo-saxons, Maigret ne réfléchit pas, ne raisonne pas, mais rumine son affaire, en marchant, au cinéma, ou en lisant ; il lui arrive même de trouver la solution en rêvant. Il pratique plutôt l’empathie et le transfert, laissant à ses auxiliaires le soin de lui fournir des indices et de vérifier ses hypothèses. Selon Meyer-Bolzinger (2003), ces formes de raisonnement ont des principes communs : l’enquête est une investigation rationnelle, le déroulement et les étapes suivantes n’intéressent pas l’enquêteur. Le raisonnement est fréquemment dissimulé jusqu’à l’explication finale, pour maintenir le suspense, même si le lecteur a les moyens suffisants pour formuler des hypothèses sur le coupable.

C’est sont les éléments relatifs au récit d’énigme et les différentes perspectives des critiques par rapport à l’évolution de ce sous-genre :

- Un type de policier marqué par un auteur (Poe) qui établit ces procédés romanesques.
- Une tendance du polar avec un grand succès dans la période entre guerres, moment dans lequel le policier prend un nouvel essor.
- Une conception du policier comme problème à résoudre, et comme jeu entre le lecteur et l’auteur.
- Une littérature où l’histoire implique un code herméneutique à remonter. Les diverses dénominations (roman-problème, roman de détection, roman-jeu, roman d’enquête) entrainent la prédominance d’une enquête rationnelle et empirique.
- Une démarche qui prend la raison et la méthode rigoureuse de l’observation comme armes pour attraper le criminel. Les auteurs essaient ici de privilégier une démarche pour trouver la clé du mystère : l’appui sur la logique, l’expérimentation,

le comportement psychologique des suspects ou l'intuition. Enfin, le récit d'énigme utilise la force de la pensée pour tirer le criminel.

1.5.2. Le roman noir

La deuxième décennie du XXe siècle vit un épuisement de la structure narrative[22] et du contenu[23]. Mais pour expliquer l'émergence du roman noir, nous devons également regarder le contexte historique des États-Unis, berceau de ce sous-genre. Durant la 1re moitié du XX, la situation est particulière : la 1re Guerre mondiale, le krach de 1929, la Prohibition, le développement des mafias et la corruption des institutions de l'État favorisent la naissance du roman noir dans les célèbres *Pulps*[24]. À la veille de la Seconde Guerre, comme cela est apparu également en France, un nouveau type de romans policiers, appelé Série Noire[25] (comme le nom de la première collection éditée par Gallimard), obtiennent un succès immense. Comme nous venons de le souligner, sa nouveauté était relative parce que ce genre avait existé aux États-Unis pendant de nombreuses années avec une littérature vantant les caractéristiques des années de la Prohibition, les gangsters américains, les exploits d'Al Capone.

Sa période la plus florissante a été de 1920 à 1940. Le magazine *Black Mask*, où Dashiell Hammett a publié ses histoires, est apparu dans les années 20 en stimulant cette littérature. Remarquant certaines lassitudes avec les histoires classiques, l'éditeur de la revue *Black Mask*, pour laquelle Hammett écrivait, lui a demandé plus d'action dans les histoires, ainsi que plus des personnages réalistes.

Les magazines utilisent le mot *détective* pour préciser le genre de texte auquel on a affaire : *detective tales*, *detective fiction*, etc. Cependant, même si elles utilisent des noms différents pour le genre, toutes convergent vers un même style d'écriture. Il est habituellement appelé *hard-boiled*, pour se référer au langage employé dans le récit. Cette appellation introduit des différents sens aux protagonistes du roman noir :

- un langage violent,
- un enquêteur dur et éloigné du système,
- une ville hostile,
- une institution judiciaire inopérante,
- un criminel difficile à soumettre,
- une résolution qui ne comble pas toujours.

Maintenant, le détective est un personnage qui peut se tromper, faire des erreurs, qui peut également être affecté par un ennemi, il devient fragile, malmené parfois par la pression

[22]La répétition d'un même schéma : la présentation du délit, la quête de la part d'un détective et la découverte du criminel.
[23]L'assassinat comme fait délictif, ainsi que les conditions apparemment inexplicables pour lesquelles il a fait commis.
[24]Magazine à sensation et d'impression défectueuse, dont le coût très faible le faisait très diffusé à travers le pays.
[25]Collection fondée en 1945 par Marcel Duhamel, éditeur français qui a contribué dans la popularisation du roman noir américain en France.

sociale. Son rôle se cantonne à la mise en évidence des vérités circonstancielles de l'affaire, mais aussi des caractéristiques des protagonistes, en somme de l'être humain. C'est Dashiell Hammett qui instaure ce nouveau modèle.

La transformation du personnage de détective – en même temps vulnérable et dur — modifie le roman policier classique. Selon Todorov (1971), dans le roman noir, les histoires du crime et de l'enquête sont mélangées, ou parfois la première histoire (celle du crime) est supprimée. Il ne s'agit pas d'un crime qui précède le moment du récit, car celui-ci coïncide avec l'action. Ainsi, il ya un changement d'orientation de l'histoire. Avant la focalisation était sur les processus mentaux et les stratégies pour résoudre le mystère ; maintenant la prospection se substitue à la rétrospection. Le détective doit anticiper les mouvements du criminel et leurs complices pour éviter la mort. La résolution du mystère par l'effort rationnel n'est plus importante qu'arriver vivant à la dernière page du roman. Il n'y a pas une histoire à deviner, parce que l'énigme en fait a disparu. Peeters (1994) signale comment le roman policier se transforme dans le roman *hard-boiled* :

> « Le récit policier se serait peu à peu dégagé des artifices et de la gratuité pour s'intéresser aux subtilités des âmes et aux morosités des banlieues. D'un *detective novel* désolant de froideur, on serait passé à un roman *hard-boiled*, « sortant le crime de son vase vénitien pour le flanquer dans le ruisseau », puis à un néo-polar rejetant l'inutile sophistication de l'intrigue au profit d'une peinture des banlieues» (p. 153).

Nous l'avons compris, le crime occupe une position différente. Il est un reflet de la société. Il ya du sang et de la violence. L'accent n'est plus axé sur la résolution de l'énigme, il se concentre sur le crime. Le mobile devient la question centrale du roman noir, à la différence du récit d'énigme qui s'occupe davantage de la résolution de l'affaire et du besoin de démasquer le ou les coupables. Les œuvres noires s'éloignent de la codification des règles de Van Dine et abordent divers chemins romanesques. Le plus important reste la manière dont l'histoire est racontée.

Le roman noir américain dépouille les vices et les ambitions de la société, une société davantage centrée sur l'argent et le pouvoir lesquels exercent de moteurs de la construction des rapports humains. S'inscrivent dans cette dynamique les crimes, l'exclusion et l'injustice. Ainsi, une des caractéristiques les plus importantes de ce genre est le contenu qui se réfère de manière directe à la critique sociale et politique. Les œuvres de ce sous-genre sont plus réelles puisque s'introduisent des éléments sociaux et psychologiques. Ce qui se reflète dans l'ensemble des descriptions avec des ambiances sordides, arrière-fonds du roman noir.

Le roman noir vient à remplacer le roman de déduction. C'est Dashiell Hammett qui remplace les récits pour leurrer le lecteur par ces nouvelles avec le détective décadent et isolé. Avec *Le Faucon Maltais* de Hammett, le roman noir change les principes du genre policier. Le roman noir décrit un monde dominé par les gangsters. Ces derniers semblent fortunés, ils ont du pouvoir : ils sont les propriétaires d'hôtels ou de restaurants célèbres, ils dirigent une bonne partie de la ville qu'ils habitent. Le monde du polar est présenté comme un espace décadent où l'alcool, les drogues et le sexe sont autant de sources du pouvoir que de divertissement. L'ajustement à la réalité de la société fait croire au lecteur que les incidents relatés ont

effectivement eu lieu. Le récit policier de cette époque-là n'est qu'une description de la problématique urbaine et de l'accroissement des inégalités sociales. Le genre vit un changement important, il est devenu plus réaliste, plus violent. Il remplace le roman policier d'origine intellectuelle.

Le roman noir introduit une innovation littéraire par rapport au roman policier classique : il s'agit de l'usage d'un nouveau langage, dur et violent, la langue de la rue et de la pègre, un langage plus réaliste. Donc, si une police ou un détective parle sur une arme à feu, il connait parfaitement l'arme utilisée. Ils doivent également utiliser l'argot approprié.

La prose est chargée de verbes de mouvement et les descriptions sont éminemment visuelles, les phrases sont phrases courtes, efficaces, directes, sans aucun détour littéraire ou grandiloquence esthétique :

> « Somewhere in a neighboring office a power-driven machine vibrated dully. On Spade's desk a limp cigarette smoldered in a brass tray filled with the remains of limp cigarettes. Ragged grey flakes of cigarette-ash dotted the yellow top of the desk and the green blotter and the papers that were there. A buff-curtained window, eight or ten inches open, let in from the court a current of air faintly scented with ammonia. The ashes on the desk twitched and crawled in the current ».[26]

Les dialogues sont des moyens de montrer la psychologie des personnages et de leurs bas instincts :

> Je sirotais mon verre. Le vieux type se léchait et se pourléchait les babines en me regardant; il passait alternativement une lèvre sur l'autre, d'un air absorbé et funèbre, comme un croque-mort qui se lave les mains.
>
> – Parlez-moi de vous, monsieur Marlowe. Je suppose que j'ai le droit de vous demander ça ?
>
> – Bien sûr, mais il y a peu de chose à raconter. J'ai trente-trois ans; je suis allé au collège jadis et je peux encore parler correctement si c'est nécessaire. On n'en a pas beaucoup besoin dans ma partie. J'ai travaillé pour Wilde, le procureur général du district, comme enquêteur, autrefois. Son enquêteur principal, un type du nom de Bernie Ohls, m'a fait appeler pour me dire que vous vouliez me voir. Je ne suis pas marié parce que je n'aime pas les femmes de flics.
>
> – Et légèrement cynique, dit le vieil homme souriant. Ça ne vous plaisait pas de travailler pour Wilde ?
>
> – J'ai été flanqué à la porte. Pour refus d'obéissance. Je collectionne les refus d'obéissance, général.
>
> – Ce fut toujours ma caractéristique, monsieur. J'ai plaisir à l'entendre. Que savez-vous de ma famille ?
>
> – J'ai entendu dire que vous étiez veuf et père de deux jeunes filles, toutes deux belles et toutes deux dures à tenir. L'une d'elles s'est mariée trois fois, la dernière fois avec un ex-

[26]Extrait de *Le Faucon maltais* (Dashiell Hammett, 1929).

> bootleggeur connu sur le marché sous le nom de Rusty Regan. C'est tout ce que je sais, général. (Chandler, 1939/1998, p. 12).

Ainsi, le rythme accrocheur des dialogues met l'accent sur les descriptions d'action. Chez Chandler, la tension dans les dialogues est telle, qu'il semble que les personnages ne disent jamais quelque chose d'anodin.

Les personnages sont généralement présentés en opposition : le détective versus le criminel, l'informateur versus les acolytes. Le personnage principal est habituellement le détective, comme dans *Le Faucon maltais*, mais il peut être aussi un agent de police ou encore le meurtrier. Le détective (*the tough guy*) enquête désormais dans la rue, il ne reste plus à la maison pour imaginer et émettre des hypothèses sur le crime. En réalité il n'y a pas de temps pour la déduction ou l'analyse. Les évènements se bousculent, l'enquêteur doit trouver, rapidement les éléments qui lui permettront de résoudre l'affaire, mais avec le handicap suivant, c'est qu'il ne sait pas ce qu'il cherche. Par ailleurs, le détective est généralement un professionnel, un travailleur indépendant qui a son propre bureau. Il a un statut reconnu et fait preuve d'autorité. Une situation différente au détective du récit d'énigme, qui n'avait pas aucune autorité, sauf celle d'un grand déchiffreur de mystères délictueux. Cependant, l'enquêteur du roman noir entretient toujours une position ambivalente envers les institutions policières et juridiques : dès une coopération proche jusqu'à l'opposition extrême aux méthodes de la justice.

Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Horace Mc Coy, entre autres créent le nouveau défenseur de leur temps. En opposition au détective classique, ils inventent leur héros : le Privé. Hammett fait du détective de salon un travailleur américain indépendant. Pour Le Pellec (1989), cette indépendance signifie également une forme de libération envers les normes et les conventions, celles qui suivaient scrupuleusement ses prédécesseurs dans l'histoire du genre. Indépendant aussi, parce qu'il va de plus en plus échapper à l'institution policière pour finalement se construire un domaine privé échappant à tout contrôle. Indépendant enfin, car il n'a de compte qu'à rendre à lui-même.

Ce « défenseur » de la justice a ses propres méthodes : le soudoiement, la menace, le chantage. Il s'est construit également son propre code moral, qui peut parfois déstabiliser les conventions établies. Il agit comme un justicier, et travaille en marge de la loi établie, ses méthodes n'ont rien d'officiel, il n'est orienté que vers un objectif : faire émerger la vérité, la mettre à nue coûte que coûte.

Dans l'ensemble des descriptions faites de ce personnage central, c'est un solitaire, un type dur, généralement déçu par la vie, et moralement inflexible, se joignent aussi à ces stéréotypes le portrait d'un *loser*, qui semble avoir tout perdu. Il gagne l'argent en tant que professionnel policier, mais perd comme individu (mort des amis, perdre de la paire, bouleversement des valeurs éthiques). Le détective du roman noir a généralement un bureau à la fois vétuste et bruyant. Il boit, sort avec des femmes et fixe un montant très précis pour ses honoraires.

Le temps de la narration est postérieur aux évènements racontés. Même si l'histoire est racontée au passé, l'utilisation constante du dialogue nous donne un sens d'immédiateté. Nous

sommes lecteurs d'un récit dans lequel l'information sur le crime et la résolution du mystère vient lentement à petites doses. L'information nous arrive en même temps qu'au protagoniste, ce qui nous facilite en quelque sorte l'identification avec ce personnage central.

Le Pellec (1989) nous montre comment le choix d'un narrateur homodiégétique, caractéristique de cette forme de policier, est au fait de toutes les pensées du détective, par opposition au modèle qui prend à Watson comme narrateur. Dans ce dernier cas, la parole du narrateur est discréditée, elle est considérée comme naïve, partielle, voire incompétente. Tout simplement parce qu'elle n'a pas accès aux pensées et aux découvertes de l'enquêteur (p. 152). Le privé-narrateur nous impose peu d'ellipses qu'il n'a pas lui-même subies, sauf pour ménager parfois dans les dernières pages du livre un suspense de courte durée. Hormis cela, le régime du récit nous associe étroitement au processus du dévoilement puisque c'est le héros-narrateur qui en commande la progression. Comme Le Pellec (1989) souligne : aucun personnage de l'intrigue n'en sait autant que le narrateur et nous.

L'espace choisi pour ce type de roman se situe dans une ville, bien qu'il existe certaines actions dans le milieu campagnard. Dans tous les cas, l'atmosphère reste un point essentiel pour l'intrigue. Une ambiance lourde, où la criminalité, la violation des lois, les menaces et l'assassinat sont le dénominateur commun. Dits autrement, nous sommes en présence d'un espace urbain, oppressif, conscient de ses problèmes sociaux, il est réaliste par excellence. Il s'agit également d'un environnement très dangereux, violent, où le pouvoir et l'argent motivent l'action ; le temps du récit a également son importance, tout semble se produire durant la nuit comme pour accentuer les effets sur le lecteur.

Cette ambiance est tout simplement une autre caractéristique qui le distingue du roman policier classique. D'abord parce que le détective est contraint de sortir en ville et se mêler avec les différentes couches sociales. Il quitte son environnement social habituel pour se confronter au terrain qu'il ne connait pas.

L'espace n'est pas seulement basé sur le schéma crime/enquête/résolution. Il sert également d'autres aspects tels que la critique sociale et la recherche de l'identité culturelle. Sont abandonnés scénarios aristocratiques et raffinés pour aller dans la « jungle de béton », à savoir, la grande ville. La narrative de ce sous-genre tend vers une intention clairement critique. Les auteurs décrivent la société de son temps, une société en crise. En effet, le nom *hard-boiled* en plus de la référence au langage utilisé, définit un type de polars dont le détective ne peut résoudre l'affaire par le seul biais de ses capacités et de déduction. Il doit désormais parcourir les rues à la recherche d'informations. Aussi ses méthodes sont empruntées de violence. Il n'hésite pas à recourir à des moyens « douteux», tels que des pièges pour attirer des criminels, des menaces pour soutirer des informations, de la manipulation des évènements au profit de la quête, par exemple, en donnant d'information partielle aux impliqués dans le cas.Les truands n'ont plus le charme de l'exotisme : ils existent réellement, avec leur force et leur faiblesse et chacun peut les côtoyer. L'ancienne

stylistique, toujours de bon ton, s'efface devant un langage cru, vivant –tout comme la loupe de Sherlock Holmes est remplacée par le coup de poing de Philip Marlowe[27].

Nous voulons nous arrêter sur quelques différences entre le récit d'énigme et le roman noir, avant de continuer avec le troisième sous-genre policier, le roman à suspense. Il s'agit de comparaisons de diverses dimensions de ces deux types du polar.

Dans le roman noir, contrairement à l'histoire de mystère, le détective est en risque de mourir et on ne sait pas s'il était vivant à la fin de l'histoire. Il s'agit donc d'un genre qui est proposé à partir des effets (un crime) vers les causes, mais en même temps, et dans un sens inverse, on attente que les causes ont un effet sur les personnages impliqués. Ce n'est pas que le noir est opposé au récit d'énigme. La transformation opère sur différents éléments, mais pas sur la structure de l'histoire. Le roman noir est constitué autour d'un contexte représenté, de personnages et de coutumes particuliers.

Le particulier dans le roman noir n'est pas sa structure, mais les problèmes qu'il aborde. Violence, délinquance, crimes sordides, guerres entre gangsters, la double morale des personnages. Dans le noir, avec ses auteurs les plus connus (Hammett et Chandler), le mystère demeure, mais il n'a pas d'influence ni le rôle principal que dans le récit d'énigme.

Si le roman britannique – le récit d'énigme classique — essaie de donner l'ordre au désordre, une réconciliation et santé sociale, et restaurer le village mythique du chaos, dans les États-Unis Hammett et Chandler exploraient les changements sociaux des années 20 : l'anarchie, la répression, la corruption, le pouvoir et la violence des bandits qui étaient sur le point de devenir des héros populaires, le cycle d'expansion et de dépression. Les détectives sont mélangés dans ce monde et ils peuvent se battre dans leurs propres conditions. À la demande des éditeurs, les écrivains utilisent une prose qui reflète la force et la ténacité de la société de l'époque. Un style dirigé par l'action et la violence, avec des personnages vifs. Tout ce qui a donné Hammett (James, 2009).

Selon Hoveyda (1967), les œuvres de Conan Doyle étaient fondées sur une idéologie de la sécurité, soulignait l'omniscience des personnages responsables de la protection de la classe moyenne. En revanche, l'atmosphère du roman noir est la peur. Le danger qui est constamment autour d'une vie qui semble protégée, mais qui ne peut se débarrasser de lui grâce à un heureux hasard (p. 141).

Le lecteur ne trouvera pas d'énigmes style Sherlock Holmes. L'immoralité est dans le seul but d'être contraire à la morale conventionnelle. Parfois, les policiers sont plus corrompus que les bandits qu'ils poursuivent. Le détective sympathique ne résout pas toujours le mystère. Nous trouvons dans le roman noir de l'angoisse, de la violence, des passions altérées, de la haine impitoyable. Les sentiments et les émotions sont exprimés dans un langage peu académique. C'est l'âpreté de la rue qui se reflète dans cette littérature, ainsi, le roman noir intègre le populaire à la littérature. Dans le contexte américain, le roman noir ajoute un élément réaliste

[27]Personnage fictif des œuvres de Raymond Chandler, caractérisé par utiliser la violence comme « méthode » de leurs enquêtes.

(l'ambiance urbaine sordide), un fond d'interprétation sociale inconnue dans le roman policier classique.

1.5.3. Le roman à suspense

Une troisième forme de roman policier prend jour, c'est l'histoire de suspense. De prime abord, nous pourrions dire que ce sous-genre semble être union des caractéristiques des deux précédents. Du récit d'énigme, il garde la présence des deux histoires (l'histoire du crime et l'histoire de l'enquête), mais de la même façon que le roman noir, c'est la deuxième histoire qui a une place centrale. Le lecteur est intéressé non seulement par ce qui s'est passé avant, mais aussi par ce qui va arriver. Les mots de Todorov (1971) confirment que le mystère a un rôle différent de celle qu'il avait dans le récit d'énigme : « il est plutôt un point de départ, l'intérêt principal venant de la seconde histoire, celle qui se déroule au présent » (p. 63). La narration est centrée sur la victime qui risque sa vie, l'histoire en cours est celle d'une machination qui dépasse le héros.

Pour Todorov, ce nouveau sous-genre ne se forme pas nécessairement à partir de la négation de la propriété principale de l'ancien, mais à partir d'un complexe de caractéristiques différentes, sans souci de constituer le premier un ensemble logiquement harmonieux.

Avec l'essor du roman noir, plusieurs écrivains en France, Angleterre et les États-Unis s'intéressent à la psychologie de la victime, et par les émotions qu'elle provoque chez le lecteur. Si pour le récit d'énigme et le roman noir, la narration prend le point de vue de l'enquêteur et le criminel, pour le roman à suspense, la narration se confond avec le point de vue de la victime. Le suspense, entendu comme une menace, une attente ou une poursuite, s'applique à la victime et non plus au détective (Evrard, 1996). Selon cet auteur, le suspense fonctionne d'autant mieux que le lecteur vit une tension majeure : celle de prolonger le frisson par la lecture du livre et celle de se libérer de cette tension pour la découverte de la fin du récit.

Les travaux de Reuter (1989a, 1989b, 2007a) abordent la notion de roman à suspense. Reuter est plus précis dans sa définition de ce sous-genre. Pour lui le crime central est virtuel, un procédé dilatoire de l'action. Il peut se produire dans un avenir proche. Au travers des descriptions d'actions des personnages qui sont menacés et qui cherchent à éviter le crime, l'histoire reconstitue la vie de chacun des protagonistes. D'une part pour permettre au lecteur une entrée intimiste avec les personnages. Et d'autre part, pour tenter de mettre en échec un futur tragique des personnages. Pour cet auteur il y a trois composantes obligatoires :

- le danger important qui menace un des personnages ;
- l'arrivée à échéance de la victime à un moment précis ;
- l'omniscience du lecteur qui sait, presque jusqu'à la fin, plus que tous les personnages (1989a).

Ce « roman de la peur » comme l'a appelé Boileau-Narcejac (1964) a un effet sur le lecteur. Il va être amené à s'identifier à un personnage, sans défense, emprisonné par les

maquignonnages pervers dont il ignore tout et qui le dépassent (Lits, 1999). Le lecteur devient emphatique avec la victime. Il connait son histoire, son parcours et une relation de connivence peut être créée entre ce personnage et le lecteur. Le lecteur aimerait l' « aider », le prévenir du danger, mais il reste dans sa condition de lecteur et ne peut intervenir dans le dénouement du récit. Le rôle du lecteur change, l'écrivain met, en toute conscience, les points de vue subjectifs au service du mystère, du suspense. C'est pour cette raison que pour Lits (1999), le roman à suspense n'entre pas dans sa définition du policier. Selon cet auteur, le suspense restreint au lecteur dans une place de spectateur. Le lecteur ne peut pas démêler par lui-même les machinations conçues dans l'histoire.

Bien entendu, l'observation de Meyer-Bolzinger (2003) est tout à fait correct : « les variations typologiques du roman policier (récit d'énigme, roman noir, thriller ou suspense) correspondent à des changements de point de vue influant sur la répartition du savoir » (p. 10). Ces récits utilisent une étonnante technique de focalisation. Le lecteur partage d'une manière successive la vision du criminel, celle de la victime, de ses alliés et des témoins. Aussi pour accentuer cet effet de proximité, le texte contient un bon nombre de marques d'émotion, de descriptions d'état, d'adverbes ou d'expressions indiquant une angoisse.

Dans le roman à suspense, la victime manifeste de traits constants. Il s'agit d'un personnage construit pour capter la sympathie du lecteur, il apparait souvent comme être « faible » selon les codes culturels dominants (Reuter, 1989a). Si la violence est présente dans le suspense, elle l'est surtout dans les têtes de la victime et du lecteur. Il s'agit d'un individu traqué qui pour survivre, doit se battre contre des forces obscures dont il ignore le plus souvent l'origine (Evrard, 1996 ; Nicodème, 2004).

Le roman à suspense montre des similitudes d'une part avec le roman psychologique (l'angoisse, la caractériologie des personnages) mais aussi avec le roman fantastique par l'utilisation du rêve et l'aventure. Ainsi, une des caractéristiques du récit à suspense est de jouer entre la tension de l'univers quotidien des personnages et l'inconnu qui fait irruption. La tension dans un roman à suspense se situe à des degrés variables. Nous pouvons trouver des sensations fortes, avec de nombreux rebondissements, des tensions à peine soutenables qui conduisent vers un dénouement souvent très violent. Un type de policier qui fait appel à la fois à la raison et aux pulsions les plus primaires, sans retrouver un équilibre dans cette relation. Comme l'explique Nicodème (2004, p. 25) : « Le thriller est au roman de détection ce que serait au problème de géométrie un labyrinthe marécageux débouchant sur une fosse grouillant de serpents ».

Entre les auteurs plus représentatifs de ce courant, nous trouvons William Irish (*La mariée était en noir, Un pied dans la tombe),* le duo Boileau-Narcejac (*Celle qui n'était plus, D'entre les morts),* Patricia Highsmith *(L'Inconnu du Nord-Express, Ce mal étrange, Plein soleil / Le Talentueux Mr Ripley).*

Au milieu du récit d'énigme et du roman noir, le suspense ou thriller se balance comme un sous-genre à l'intérieur du policier et comme procédé secondaire de ceux-là. Il s'agit d'un modèle encore en discussion. Nous optons pour l'autonomie de ce type de policier, à la manière proposée par Reuter (1989b, 2007a), attendu que cela peut faciliter la discussion sur

l'entrée du polar – dans ces différents courants — dans d'autres expressions artistiques. Son incursion par la littérature pour les jeunes et aussi pour l'analyse de moyens d'enseignement dans le dernier chapitre de ce document. Pour schématiser les sous-genres ci-haut mentionnés, nous voulons présenter le tableau suivant. Il se base sur les travaux de Reuter (1989b, 2007a) qui propose des principes fondamentaux pour identifier les trois grandes orientations :

Tableau 1. Caractéristiques des sous-genres policiers.

Catégorie	Récit d'énigme	Roman noir	Roman à suspense
Structure	Accent sur le récit de l'enquête. La fin du roman démontre l'histoire du crime. Le présent reconstitue un passé achevé.	Les deux récits sont actualisés conjointement. Le crime est souvent raconté et peut avoir été commis avant, se commettre ou risquer de se produire. Passé, présent et futur s'interpénètrent.	Le crime est virtuel, il est en suspens. Il risque de se produire dans un avenir proche. À travers l'action présente, on cherche de l'éviter, de mieux comprendre le passé. Le présent est distendu dans un temps court.
Instance narrative	Narrateur dissimulé. Le récit suit l'enquêteur. Narration fidèle pour assurer le jeu avec le lecteur.	Deux formes : l'histoire est connue au travers du héros (enquêteur ou criminel) et sa vision. L'histoire se construit par un narrateur-témoin qui en sait moins que les personnages.	Le narrateur est omniscient : il connait pensées et émotions des personnages. Multiples changements de perspective : vision du criminel, celle de la victime, celle de l'enquêteur. Le lecteur assume des perspectives antagonistes.
Intrigue	Tension intellectuelle	Tension sociale	Tension psychologique
Effet visé	Jeu intellectuel entre auteur et lecteur, figuré dans le texte par l'affrontement entre enquêteur et criminel. L'émotion est exclue. Questions. Qui a tué ? Comment s'y est-il pris ? La figure est d'un puzzle à reconstituer.	Émotion plus aventureuse. Les affrontements et l'érotisme sont présents. Le lecteur est tenu pour résoudre qui va triompher et à quel prix. La figure emblématique est l'embrouille	L'émotion est omniprésente avec l'identification avec la victime. La question primordiale est : la victime sera-t-elle sauvée malgré tout ? La figure emblématique est le cauchemar.
Rôle du savoir	Mise en texte du savoir minutieusement travaillé. Planification détaillée du texte.	Le savoir est secondaire à l'aventure. Le lecteur peut savoir autant, plus ou moins que le détective. Le savoir sert pour la dramatisation.	Le savoir est secondaire à l'émotion. Le lecteur sait plus que chacun des personnages.
Type d'action	L'essentiel des actions s'incarnera dans l'enquête (collecte des indices, dialogues, l'interrogatoire).	L'action a une place centrale (la force et les dialogues participent d'un combat violent).	L'action est violente au début et à la fin, mais dans le corps du texte elle reste virtuelle. La priorité est pour les dialogues et les descriptions psychologiques qui mettent en scène la tension.
Personnages	La personnalité dépend des indices et des leurres que l'auteur veut	Personnages « incarnés ». Forte opposition entre les personnages et le conflit	Les personnages appartiennent aux couches moyennes, à ceux

	disposer. Ils sont en fonction de l'énigme.	entre les valeurs d'un héros et un monde « dégradé ».	qui ont vie et travail « normaux »
Victime	Tuée ou très rapidement tuée Intéressant socialement.	Peut appartenir au présent, au passé ou au futur. N'importe de quel statut.	Virtuelle Sympathique et faible (femmes, enfants, infirmes) pour susciter l'empathie avec le lecteur.
Enquêteur	Dilettante en dehors de l'institution, supérieur à elle par ses capacités intellectuelles.	Incarné dans un privé, avocat, journaliste caractérisé par sa distance avec les institutions. Il conteste l'inefficacité et parfois la corruption. Ses capacités physiques sont primordiales	Les alliés-enquêteurs ne sont pas des professionnels ou des coutumiers. L'enquête n'a pas une méthode et s'effectue dans l'angoisse. Gens « du commun », la dimension fondamentale est leur implication affective. Les valeurs sont personnelles et familiales.
Le meurtre	Le meurtre est un évènement isolé	Les meurtres prennent place dans des fonctionnements sociaux établis. Le meurtre révèle les failles du social.	Le meurtre potentiel est isolé. Il est une dramatisation sur le l'avenir possible.
Châtiment	La découverte du coupable est le triomphe cognitif, son châtiment est secondaire (exclu du texte).	Primauté de l'affrontement physique comme forme de châtiment.	Châtiment secondaire, mais explicitement indiqué.
Monde construit	Modèle de monde clos. Le contexte est un arrière-fond sans importance.	L'univers est ouvert et constitue un élément primordial dans l'histoire.	Un monde à la fois ouvert et clos. Le drame se développe dans un contexte familial et provincial, mais avec une histoire qu'il a de mouvements spatiaux et temporels.
La fin	Rétablir l'ordre au travers la clarté.	Le triomphe n'est pas absolu. L'ordre est partiellement rétabli	L'ordre rétabli concerne les valeurs familiales, affectives (intimes)
Modèle romanesque	Représente la tradition rhétorico-technique	Branche protéiforme. Il oscille entre le roman d'aventures et le roman de recherches.	Opposition radicale entre ironie et suspense.

Naturellement, le développement du genre policier ne s'arrête pas avec ce trois sous types. L'histoire montre comment quelques polars deviennent romans d'espionnage ou néo-polar[28], variantes contemporaines de ces trois courants. On peut constater aussi que ce genre de récit s'étend vers d'autres champs artistiques comme la télévision, le cinéma, la peinture ou la bande dessinée. Plusieurs romans ont été repris par des réalisateurs reconnus, parmi lesquels

[28]Style policier qui surgit en France vers 1970, comme un renouvèlement du roman noir. Ce nouveau polar dénonce la société contemporaine, les scandales politiques et s'introduit dans le monde des marginaux. Tout sous une ambiance souvent violente et macabre, où la mort est le protagoniste principal.

le plus célèbre est sans aucun doute Alfred Hitchcok. Considéré comme le maitre du suspense du grand écran, le Britannique a adapté des ouvrages comme The Wheel spins (The Lady Vanishes), L'inconnu du Nord-Express, et Sœurs droides (Vertigo), parmi de Sherlock Holmes, Hercule Poirot ou l'ineffable commissaire Maigret.

Certes, le rapport avec d'autres moyens d'expression a contribué à la diffusion du genre policier. De certaine façon, ces autres domaines revendiquent un rôle plus prépondérant du roman policier dans la culture populaire. À ce propos, les pratiques littéraires du policier commencent à être utilisées par des écrivains venant d'autres courants. Les formules stylistiques du polar sont de plus en plus reprises par ces auteurs. Un exemple de cela est Umberto Eco qui dans *Le nom de la rose* propose une intrigue en se basant sur une enquête policière. Lits (1999) ainsi le montrent : peu à peu la distance entre la littérature reconnue et la paralittérature policière est moins grande. Les auteurs utilisent les techniques de l'une ou l'autre catégorie ou passent d'un sous-genre à l'autre au fil des livres qu'ils publient.

Comme nous le présentons au début de ce chapitre, situer le roman policier dans le débat sur le genre nous permet de parler avant tout sur un scénario littéraire, historique, social et psychologique. Effectivement, le policier est au cœur d'une discussion sur la valeur romanesque de cette littérature. Il se trouve à un carrefour où nous identifions des éléments de la culture populaire, des représentations sociales de chaque époque, de la distribution et diffusion de l'information, et qui placent le polar dans une condition secondaire et demeurée par rapport à une littérature plus formelle.

Nous constatons plusieurs éléments du policier avant du XIXe siècle, mais c'est avec la figure de Poe que toutes les conditions du genre sont proposées, comme nous le connaissons aujourd'hui. Cette nouvelle littérature trouve son apogée dans trois contextes différents: États-Unis, Grande-Bretagne et France. Trois pôles qui reprennent le style de Poe et le développent jusqu'à l'extrême. Le roman policier est lié en tant que littérature pour le plaisir. Le lecteur exerce le rôle d'un détective qui entre dans le jeu de la détection. Ainsi, il y a des règles qui tentent de donner l'ordre à cette tendance du polar (car tout jeu est développé en conformité avec leurs règles).

Après, une nouvelle génération d'écrivains transgresse ces règles. Le langage est cru, brusque, dur. La violence du contexte est proposée comme un ennemi du détective. Il utilise des méthodes orthodoxes pour ses enquêtes (le coup de poing, le chantage, le soudoiement), puisque la déduction ne suffit pas pour pénétrer dans les villes où règnent la mafia, le crime organisé et la corruption des institutions. Le roman noir émerge. Le *hard-boiled* constitue une critique sociale sur les changements dans la première moitié du XXe siècle. La conviction dans le raisonnement, la recherche scientifique et le progrès technologique ne sont pas assez suffisants lorsqu'on voit l'effondrement économique, la montée de la criminalité et la perversion de la justice.

Pendant le boum du roman noir, un nouveau tourde la littérature policière entre dans le jeu : le roman à suspense. C'est un style dans lequel le lecteur est conduit à travers les chemins de l'émotionnel. Maintenant, le lecteur voit dès la perspective de la victime. Les angoisses, les peurs et les préoccupations tournent autour de ce qui va arriver au personnage qui ne sait pas

les machinations machiavéliques contre lui. Nous ne sommes plus intéressés à résoudre le mystère, ni attraper le coupable non plus. Maintenant, nous devons sauver la victime d'un destin presque imminent, mais comment?

De nouveaux styles et les tendances émergentes des trois types de roman policier. Peu à peu émergent des auteurs qui se risquent à épaissir la littérature de ce genre. Certains auteurs recourent aux méthodes du polar pour rafraichir leurs œuvres.

En même temps, d'autres branches artistiques commencent à regarder ce genre. Elles insufflent une nouvelle vie aux récits policiers : la bande dessinée, le cinéma, le théâtre, la télévision, la peinture. Toutes ces expressions montrent ce genre en tant que produit de la culture du XXe siècle. Ainsi, les gens du commun connaissent les mythes de la littérature populaire. La personnification des Sherlock Holmes, Maigret, les histoires de Poe et de Hammett témoignent de l'expansion du policier. De cette façon, cette paralittérature commence à trouver un nouveau statut dans la société contemporaine au-delà du roman.

En tant qu'artéfact humain, le genre policier révèle des conventions spécifiques de la culture[29]. Les circonstances sociales se reflètent dans le genre et sont exprimées dans le discours. La prémisse de ce chapitre était de montrer comment le policier se manifeste dans certaines conditions sociales culturelles et littéraires. L'avènement du polar au milieu du XIXe siècle à un moment particulier du développement du capitalisme, du paupérisme, de la criminalité et de la révolte sociale primitive contre la société bourgeoise, et à un stade particulier de l'évolution littéraire aussi (Mandel, 1986).

Dans un sens contraire, comment les conditions reçoivent-ils l'influence du polar, en le déterminant comme référent de la culture populaire depuis le XIXe siècle ? L'importance de textes qui tiendront sa reconnaissance plus tard dans l'histoire, surtout lorsque on voit leur entrée à l'école et leur intérêt pédagogique. Nous sommes témoins à un changement graduel dans les attitudes envers ce genre, nommé secondaire.

[29]Par exemple le plaisir pour le mystérieux, la résolution des énigmes, la recherche de la vérité, l'usage des sciences, la dénonce sociale, les machinations psychologiques.

2. Le roman policier dans la littérature pour la jeunesse

Ce deuxième chapitre aborde deux aspects traités par les théoriciens à propos du roman policier. Deux digressions pour expliquer des fonctionnements mentaux lors de la lecture/écriture d'une nouvelle policière. Le premier fait référence à la qualité indiciaire présente dans le polar. Une caractéristique qui marque les rapports entre les opérations mentales et le procédé du détective. En même temps, il s'agit d'une perspective d'ordre sémiotique qui ouvre la porte à l'identification du genre policier comme un système de signes. L'interprétation de ce système signique propose une dynamique entre le lecteur et le texte. C'est le deuxième aspect que nous analyserons dans ce chapitre : le policier comme un phénomène herméneutique dont les actants (auteur/lecteur et coupable/détective) prennent des chemins similaires pour comprendre et dévoiler l'énigme.

Nous expliquerons également quelques éléments qui entrent en jeu lorsqu'on lit ou on écrit un roman policier. En effet, différentes considérations[30] sont nécessaires lorsqu'un lecteur ou un auteur entre dans les terrains de ce genre, surtout s'il s'agit d'un apprenti (lecteur ou écrivain).

Après ce survol des opérations de lecture et d'écriture d'un polar, nous terminerons ce chapitre avec une description de la littérature pour la jeunesse de ce genre. Nous nous servirons de l'histoire, de la sociologie, et de la psychologie pour montrer les conditions, dans le contexte francophone, qui a donné lieu à la création et à la consolidation de la littérature du roman policier destiné au jeune public.

2.1. Le paradigme indiciaire.

Le genre policier, loin des discussions entre catégories romanesques, comporte un intérêt sur la lecture interprétative. Un point de vue théorique souligne que ce genre est fondé sur la notion d'une lecture du détail. Dans cette perspective, le polar devient un objet littéraire qui permet l'analyse de l'imbrication des subtilités linguistiques et discursives du récit. La référence à un objet laissé par le criminel, la parole d'un témoin, l'emplacement de la scène du crime est des exemples de la nature perspicace qui entraine le roman policier. Ce type de texte est l'exemple d'une activité qui cherche le sens à travers le dépistage des éléments indiciaire, du déploiement des subtilités que l'auteur laisse dans le récit.

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, la compréhension de l'énigme amène à la résolution du crime. Pour interpréter le monde et les textes, il est nécessaire d'acquérir une méthode et de faire un exercice de déchiffrement. Détective et lecteur – et aussi le scientifique — prennent en considération des indices, apprennent à reconnaitre les vrais qui leur serviront à éclaircir le mystère et à se méfier des faux qui ne sont présents que pour brouiller les pistes.

Au cœur de cette activité s'intègrent deux affirmations : d'une part l'ambigüité de l'apparence, puisque les pistes évoquent une chose qui n'est pas évidente ; d'autre part, la

[30]Dans le cas du lecteur : le repérage de pistes, l'identification des pièges ou fausses preuves, la formulation d'hypothèses, etc. Dans la situation d'auteur : l'anticipation de la solution du crime, la construction de l'intrigue, l'usage de mécanismes linguistiques de retardement de la narration.

logique pour remonter vers les causes par l'intermédiaire d'opérations mentales. Ainsi, le comportement du détective — autant que celui du lecteur — sera identique à celui d'un expert, tentant de faire entrer des éléments erratiques dans une série causale (Lits, 1999). Le fonctionnement à partir de traces consiste en « un travail de déplacement, de décentrement, de défocalisation. Au lieu de s'en tenir à des faits manifestes (dont on ne peut être dupe) on va chercher à côté, au-delà, en deçà » (Boudon, 1985).

Les indices du roman policier fonctionnent d'ailleurs souvent comme des clichés ; autre rapprochement entre le roman policier et le conte de notre enfance : le seuil d'acceptabilité du lecteur, qui ne remet pas en question les idées du détective, quel que soit le nom qu'on leur donne, tout comme il accepte l'intervention du merveilleux dans le conte. Pour Denis Meillier (1999), le lecteur doit lire les indices comme le fait l'enquêteur, c'est-à-dire en ayant toujours le soupçon qu'il y a une autre chose qui se cache derrière la réalité. À ce propos, cet auteur affirme que le polar est, en quelque sorte, « la dramatisation d'un processus de production du sens, l'aventure d'une interprétation, le roman d'une pensée conjecturale qui peut être, en elle-même, décrite comme un mode de la fiction » (p. 147). Le détective ne peut trouver la solution d'une énigme qu'en inventant alors un monde possible, une version de la réalité qui explique l'état mystérieux de la réalité.

Cette démarche fondée sur l'interprétation d'indices a été développée par Ginzburg (1980). En effet, il met en parallèle les procédures mises en œuvre dans l'enquête de terrain en sciences sociales et celles prêtées au détective pour son enquête dans le roman policier. Pour Ginzburg, cette logique de la découverte scientifique présente trois caractéristiques spécifiques. Elle est indirecte, en raison de la non-transparence de la réalité qu'elle s'efforce de saisir. Ensuite, elle est indiciaire, car elle se fonde sur des données comprises comme des signes d'autre chose, comme des traces d'un évènement passé. Enfin, elle est conjecturale, à la façon du médecin qui, auscultant le corps du patient, élabore une histoire possible de la maladie. En conséquence se tient une séquence narrative puisque, dans la mesure où il n'est pas possible dans les sciences du contexte de reproduire des causes, il ne reste plus qu'à les inférer à partir des effets. Découverte et narrativité sont ainsi intrinsèquement liées.

En ce sens, l'enquête du détective repose sur un mode de production de connaissance indirecte, indiciaire et conjecturale. Cette logique illustre parfaitement le *paradigme indiciaire*, mis en avant par Ginzburg (Soulet, 2006) et que Jacques Dubois (1992) reprend. Ce dernier défend la thèse que l'univers du détective est, sémiotiquement parlant, un univers de l'indice. Les traces sont la condition pour que le roman policier puisse s'accomplir. Ainsi, pendant l'enquête (deuxième histoire), ces pistes deviennent des signes qui permettent au détective de remonter à la première histoire (celle du crime).

En ce qui concerne le contexte du roman policier, la caractéristique la plus remarquable de l'indice est qu'il se réfère à un objet dans une condition de causalité, mais sans le révéler complètement à première vue. Il reste caché, en attendant l'action de quelqu'un pour le dévoiler. « Les indices peuvent révéler l'identité du coupable, mais ils ne peuvent pas être donnés trop facilement, sinon il n'y aurait plus d'histoire à raconter » (Wouters, 2000, p. 146).

En s’appuyant sur le paradigme indiciaire, Wouters (1998, 2000) propose l’idée du roman policier comme un scénario dans lequel détective et lecteur sont invités à construire des mondes de fiction sur la base d'un ensemble d'indices, afin de comprendre l’énigme du crime.

Percer le code d’un système indiciaire, réinventer la cohérence de l’intrigue criminelle revient à métaphoriser le processus de lecture de la nouvelle policière. Un jeu entre lecteur et détective. La mise en jeu de signes et de codes qui amène à une interprétation du texte, à la participation du lecteur en déployant l’ensemble de signifiés du roman. La position de Ginzburg n’est celle autre que d’une conception du polar qui lie les indices et la construction du sens.

Le soupçon de notre lectorat est absolument juste. Le paradigme indiciaire ne seulement détermine pas la nature ambigüe des pistes que laisse le coupable (les mensonges, les pièges, les fausses pistes). Cette formule est mise en évidence lorsque le lecteur s’appuie sur les traces du texte pour le comprendre. Détective et lecteur donnent sens à la configuration indiciaire. Ils deviennent interprètes de signes pour comprendre la logique de l’énigme – le détective — et la logique du récit – le lecteur.

Le paradigme indiciaire comporte le premier détour sur le policier. Un modèle qui lie les aspects sémiotiques et les éléments discursifs du récit. Une entrée qui favorise la compréhension de l’agir du détective et du lecteur. Dans les deux cas, ils sont en face des opérations de repérage, de triage et de construction de sens. La section suivante va compléter cette notion du roman policier comme artéfact où opère une activité interprétative. Une deuxième digression qui assimile aussi le rôle du détective à celui du lecteur.

2.2. Le roman policier, scénario de l’activité de lecture

Les éléments du paradigme indiciaire, que nous venons d’expliquer, permettent de situer le roman policier dans une dimension sémiotique. Pour continuer cette discussion, il nous semble important d’expliciter quelques théories et conceptions qui constituent les bases d’une perspective sémiotique et psychologique au sens large. En ce sens, le roman policier devient un objet d’étude par ses rapports avec la lecture et l’interprétation. Ici, le principe peut être énoncé comme la manière dont les actants s’approchent du savoir : le détective, en tant que lecteur d’indices, et le lecteur comme un détective qui tente de découvrir l’identité du criminel.

Pour décortiquer cette affirmation, il est nécessaire de remonter à l’activité lectrice. À ce propos, Marghescou (2009) nous offre une vision de la lecture comme une activité progressive entre différents systèmes. Ces systèmes constituent et reconfigurent l’information, de sorte que le système informatif final n’est pas la synthèse totale de toutes les informations antérieures, mais, simplement, le résultat de leur confrontation. Ainsi, le processus de lecture implique des changements au fur et à mesure de l’activité. Il ne s’agit pas d’accumulation d’informations, mais plutôt de la transformation due à l’action du lecteur. La lecture, bien

entendue, nait de la négociation entre le texte et le lecteur, la lecture est la réaction du sujet, par la médiation des sens construits.

Cette perspective reprend les concepts d'Iser, Jauss et d'Eco sur l'acte de lecture. Ce dernier constate que l'initiative du lecteur est de formuler des conjectures sur les intentions du texte. Ces conjectures doivent être approuvées par l'ensemble du texte. Néanmoins, cela ne signifie pas qu'il y ait une seule conjecture interprétative. En principe, on peut émettre des hypothèses à l'infini, mais, au bout du compte, elles doivent s'ajuster au texte.

Pour l'auteur italien, un texte est un dispositif dont le but est de construire son propre modèle de lecteur. Le lecteur empirique (le sujet réel) est celui qui fait une conjecture sur le type de modèle d'auteur postulé par le texte. Cela signifie que le lecteur empirique est celui qui essaie de construire le sens de l'œuvre, non pas sur les intentions de lui-même, mais sur la représentation de l'auteur du texte. La compréhension de l'histoire émerge des connaissances du lecteur, et de leur image d'auteur qu'il élabore.

En même temps, l'auteur tend à produire un lecteur modèle particulier pour son histoire. Un lecteur qui articule leurs connaissances avec les intentions de l'auteur. De cette manière, le texte constitue un espace dont l'interprétation circule dans les deux directions : un lecteur et un auteur configurés par la manipulation des signifiés du texte. La constitution d'un cercle herméneutique, d'un cadre interprétatif, devient ainsi le concept clé dont le rôle principal est la régulation des interactions entre l'auteur, le texte et le lecteur.

Il est primordial de bien cibler le rôle du lecteur dans la complétude d'une œuvre créée par un auteur. Le projet d'Eco (1985a) est de traiter le phénomène de la narrativité exprimée verbalement en tant qu'interprétée par un lecteur coopérant : il s'agit d'expliquer comment on comprend un texte. L'explication à ce sujet est intéressante :

> « Le texte est donc un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir, et celui qui l'a émis prévoyait qu'ils seraient remplis et les a laissés en blancs pour deux raisons. D'abord parce qu'un texte est un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire [...] Ensuite parce que, au fur et à mesure qu'il passe de la fonction didactique à la fonction esthétique, un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative » (p. 63-64).

Cette « machine paresseuse » demande un travail coopératif du lecteur pour remplir les « blancs ». Le texte laisse son contenu à l'état virtuel en attendant une actualisation par le lecteur : le texte est toujours « réticent », car il présuppose une coopération interprétative. Le lecteur (ou le destinataire) doit achever un travail débuté par l'auteur ou, plutôt, par l'émetteur, selon les termes d'Eco. Son implication est essentielle pour compléter le récit en tant que destinataire premier du texte (Hühn, 1987). Umberto Eco s'interroge sur la façon dont une œuvre d'art peut à la fois postuler une libre intervention interprétative et sur les caractéristiques structurelles qui règlent l'ordre des interprétations. Cette question renvoie donc à une pragmatique du texte ou à une esthétique de la réception.

La figure de *Lecteur Modèle* (Eco, 1985a, 1985b, 1995) va représenter l'ensemble de conditions de succès, établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel. Il est le lecteur parfait pour un type d'œuvre, puisqu'il qui complètera le plus adéquatement les blancs laissés par l'auteur. Cette notion ne représente toutefois pas un seul et même individu, mais plutôt un ensemble de lecteurs réels qui répond à l'horizon d'attente d'un texte littéraire donné.

La partie principale d'un roman policier, la phase intermédiaire de longue durée de l'intrigue (après la découverte du crime), est reprise par le développement systématique des opérations d'interprétation du détective. En règle générale, moyens de détection et de sélection regroupent des signifiants et l'attribution de divers signifiés à eux. Ces opérations sont guidées par des hypothèses sur ce qui serait arrivé en essayant différents cadres de référence, ce qui pourrait conférer une cohérence temporelle, de causalité et de sens sur le conglomérat hétérogène et contradictoire des faits face au détective.

Le fait que les activités de lecture du détective constituent également un texte, une histoire par-dessus la première histoire (celle du crime), dont l'enquêteur comme l'écrivain. Le réarrangement continu et la réinterprétation des indices constituent, bien sûr, la méthode de base de la lecture et de la compréhension inscrite dans un « cercle herméneutique », qui implique l'élaboration de schémas d'interprétation, l'intégration des signes et par l'utilisation de nouveaux signes, de modifier et d'adapter ces modèles en conséquence.

Quel est donc l'apport de la notion de lecteur modèle et de l'herméneutique sur le genre policier ? Pour donner une réponse, nous nous appuierons sur la contribution de l'inférence abductive. Ce type d'hypothèse permet à l'interprète de créer une règle à partir des données antérieures, qui acquiert une validité herméneutique (Vélez, 1996). Le paradigme indiciaire installe une logique où les signes sont des objets laissés par un agent à l'endroit où s'est déroulée l'action. Le rôle des indices est d'activer l'interprétation de l'actant pour donner un sens à l'œuvre.

Si on considère certains des romans policiers de Poe au moment d'appliquer les procédures abductives à l'herméneutique, on constate que l'intuition géniale ne surgit pas spontanément, puisque sa démarche est le résultat d'une construction logique et d'une méthode de travail rigoureuse. Cette attitude est destinée à protéger le code herméneutique, dans lequel se trouve l'énigme ou la question qui doit être décodée par le lecteur.

À l'instar des qualités particulières du détective, la passion pour la connaissance, la qualité des présentations et la rigueur de la méthode employée, le roman policier est un défi à la capacité mentale du lecteur. La participation de celui-ci dans le développement de l'intrigue serait plus élevée que dans les autres formes narratives. En ce sens, le polar montre au lecteur le type de raisonnement pris par le détective. Nous sommes dès lors face aux premières marques de la participation dans le processus de coopération textuelle.

Un autre exemple sur la logique herméneutique dans le policier nous est donné par Pineda (2006). L'auteur soutient que le travail de Holmes s'appuie sur l'abduction. Pour Meyer-Bolzinger (2003), l'activité indiciaire de l'enquêteur peut se résumer, dans un premier temps,

à deux opérations méthodiques, deux gestes fondateurs de l'observation : la distinction – soit la sélection de l'indice, son indexation — et la corrélation – c'est-à-dire le lien établi entre indiquant et indiqué.

Cette opération fait participer le lecteur dans la construction du monde textuel. En transformant les empreintes, les indices et les traces, ainsi que le texte lui-même, le lecteur et Holmes arrivent à la compréhension des faits, le coup de théâtre. Il ne s'agit pas d'une lecture ânonnante de *déchiffrage*, mais bien d'une « *lecture herméneutique, lecture interprétative, lecture critique et créatrice* — inspiratrice entre autres du récit, qui éclot peu à peu sous nos yeux avec pour seule fin à reconstituer le cheminement du crime » (Vareille, 1994, p. 23). D'abord, sélectionner, trouver des repères, retenir l'essentiel dans la profusion des signes ; ensuite, récapituler, assembler, construire un ensemble cohérent qui lancera l'interprétation. Le texte devient un inventaire de signifiants que le lecteur transforme en leur donnant un sens, en leur interprétant.

Pour Vareille, le roman policier est un univers sursaturé de signes/indices à déchiffrer et à lire, aussi bien pour l'enquêteur que pour le lecteur. À l'origine, ces signes sont incomplets, fantomatiques. Le sens du texte reste suspendu jusqu'à ce que le détective et l'auteur veuillent nous en livrer la clef. Les indices sollicitent l'imagination du lecteur, son sens critique ou sa clairvoyance linguistique pour lui orienter ses interprétations (Combes, 1994). Le travail apparait au lecteur comme un signe ouvert, plein de corrélations à travers lesquelles le lecteur doit séparer, avec Holmes, le pertinent de l'inutile. Les descriptions de Watson nous permettent de ressortir la conjecture abductive de la totalité des indices (Pineda, 2006).

L'univers du récit policier présente des discontinuités incompréhensibles (une réalité dont les éléments mystérieux se distinguent) et continuités fictives (des fausses évidences, des hypothèses incorrectes ou des liens trompeurs). D'une part, cet univers a des obstacles considérés comme banals ; d'autre part, cette constellation de continuités-discontinuités semble faciliter l'activité interprétative et classificatoire, bien qu'il s'agisse de faits en apparence univoques (Carettini, 1989, p.191). On peut dire que c'est le fait de rentrer d'un signe vers un signifié qui est au cœur du roman policier et qui est en outre responsable du paradoxe fondamental du genre. Uri Eisenzweig (1986) appelle le roman policier un «récit impossible», car il révèle ce qui doit rester caché. La contradiction de s'exprimer au lecteur à travers de ce qui ne pas dit.

Ces oscillations entre les informations pertinentes – Holmes —, et les descriptions/réflexions de Watson, instituent la dynamique de la lecture et de la structure dans laquelle les différentes étapes du raisonnement sont cachées. Ces alternances configurent la tension du mystère. Le parcours de l'histoire de l'enquête cumule le plus grand nombre d'indices et de fausses preuves afin de soutenir le suspense, comme le signale Aragón (1989). Ainsi, avec le guidage du narrateur, le lecteur découvre le crime, apprend à connaitre les circonstances et, à travers l'enquête, reconstruit le passé : reconstruction rétroactive, que le lecteur vit avec le détective en constituant les différents cercles interprétatifs du roman policier.

À propos de toute cette discussion indiciaire/herméneutique du roman policier, Meyer-Bolzinger (2003) donne un avertissement : le lecteur lit le texte tandis que le détective prétend

lire le monde. Pour lui, il ne peut y avoir d'équivalence entre les deux domaines. Pourtant, de nombreuses théories mettent le point de vue de l'enquêteur et celui du lecteur au même niveau confondant histoire et récit et franchissant ainsi allègrement la barrière entre la réalité et fiction, oubliant que, pour le lecteur, tous les indices sont textuels. En outre, ces typologies sont l'œuvre d'un lecteur et n'appartiennent donc pas à l'appareil méthodologique du détective. En effet, « le détective ne classe jamais ses indices » (Meyer-Bolzinger, 2003, p. 47), une remarque qui distingue la démarche du lecteur et le procédé du détective.

Nous voyons, en conclusion, comment cette relation amène un certain rythme littéraire et interprétatif dans lequel les indices, les personnages et le lecteur sont unis et incorporés dans le raisonnement abductif. Ce raisonnement apporte l'expérience de la reconstruction de l'ensemble comme un signe de compréhension du lecteur. C'est le triomphe de l'imagination sur le raisonnement naïf des agents de l'institution policière. En termes d'Huet (1976), la nouveauté du genre réside dans l'invitation implicite qui est faite au lecteur de participer au jeu romanesque et de rivaliser d'ingéniosité avec le détective. Le lecteur reçoit les mêmes informations, progresse au même rythme, et sa perspicacité ne peut être mise en défaut que par l'extraordinaire intelligence du meurtrier ou l'extrême habilité du détective.

Le polar écrit un croisement de mots qui joue le rôle d'indices pour le détective et qui symbolisent l'activité d'interprétation de la lecture. La tâche du lecteur et le personnage de détective sont délicats. Dans les deux cas, nous devons traiter avec des codes différents et faire preuve de vigilance de plusieurs façons : examiner les mots utilisés tout en les intégrant dans le contexte immédiat de l'histoire et en les rapprochant des énoncés lointains.

Les textes policiers sont le scénario d'une lecture herméneutique, interprétative. À travers les signes/indices, l'activité du lecteur devient celle même du détective. Le déchiffrage du crime, lors de la compréhension des indices, permet au détective de reconstituer le cheminement du crime, « bref de signes partout ; un univers sursaturé de signes, aussi bien pour l'enquêteur que pour le lecteur » (Vareille, 1994, p. 23). En ce sens, le roman policier est un simulacre de l'activité de lecture. Il s'agit de l'utilisation des indices proposés dans le texte pour les investir de sens et les interpréter de façon cohérente. À ce propos, Thoveron (1994) affirme que « le héros doit être à l'image du lecteur ou à l'image que le lecteur se fait de lui-même. Intelligent et cultivé, et qu'on rencontre dans les salons » (p. 52).

Dans ce chapitre, notre débat ne scrute pas la littérature policière. Il s'agit d'analyser comment deux conceptions sont incarnées dans ce genre, et comment ces deux positions sont le cadre de discussion sur la lecture et la participation du lecteur. La première est celle de la configuration indiciaire du policier. La deuxième notion, qui implique la précédente, est le fonctionnement du lecteur et du détective dans une logique herméneutique, dont les actants reconstruisent le sens à partir d'une approche indiciaire, une interprétation comme axe de la construction de signifié.

Pour compléter ce panorama sur la dimension psychologique du roman policier, nous allons continuer avec les stratégies qui mettent en jeu le lecteur et l'auteur de ce genre romanesque.

2.2.1. Le lecteur du roman policier

Nous avons choisi de situer le roman policier à partir d'une perspective générique. Cette approche permet de voir ce genre non seulement comme un modèle pour la construction d'un texte, mais aussi comme une stratégie pour la lecture. Comme le suggère Rabinowitz (1985), le lecteur n'est pas une *tabula rasa*, il compte avec des compétences linguistiques au-delà de décodage du message. Le contact avec différents types romanesques fait que nous sommes capables de reconnaitre des œuvres et d'utiliser certaines règles pour les lire. De cette manière, le lecteur peut identifier les traits d'un genre littéraire et utiliser des formules pour configurer sa lecture, ce qui permet de guider les expectatives et construire le sens du texte.

Le roman policier n'échappe pas cette condition. La section précédente confirmait le rôle actif du lecteur, et ses qualités de détective dans la compréhension du texte. La rivalité entre le détective et le lecteur est évidente, car si tout lecteur se croit quelque peu détective, tout détective en revanche est nécessairement *lecteur* : un lecteur modèle, attentif et perspicace, seul capable d'arracher au texte témoin le secret du crime.

Le détective déchiffre et interprète les indices, comme le lecteur donne le sens au texte. Dans les deux cas, l'activité de compréhension est à la base d'une lecture correcte du code, des indices pour le détective et du système langagier pour la lecture du texte. Comme le propose Mandel (1986), le contrat de lecture établit que l'énigme doit être découverte pour le lecteur, mais dévoilée par le détective.

L'activité du lecteur semble celle du détective du roman policier. On entre graduellement dans le sens du texte. Le texte ne comprend pas un espace sémantiquement homogène. Le lecteur reformule dans la succession des faits comme le détective suit les indices pour élaborer et réélaborer des hypothèses sur le crime (Bonfantino & Proni, 1989).

Le contrat – implicite — entre l'auteur et le lecteur stipule que l'auteur doit fournir les éléments suffisants au lecteur, de sorte que celui-ci peut avoir un espoir de résoudre l'énigme (Brody, 2007). Selon Aragón (1989), l'énigme doit être assez inhabituelle pour attirer la curiosité du lecteur, mais jamais au point où il ne peut pas la clarifier. Le mystère doit être exceptionnel, mais non pas insoluble. Ce qui mobilise le lecteur, c'est le spectacle de la raison humaine déchiffrant un problème, en cherchant la vérité.

Voici un cliché concernant le lecteur de roman policier, dont l'addiction serait liée à un besoin compulsif de mystère, d'énigme à résoudre. Comment expliquer donc l'exigence cyclique des lecteurs, si ce n'est par le plaisir de se voir raconter sans cesse la même histoire ? C'est la question qui se pose François (2009) à propos des intérêts du lectorat policier.

La tradition qui combine la lecture et la résolution de l'énigme posée par l'inclusion active du lecteur implique l'idée de la lecture des polars comme un jeu[31]. Le participant du texte travaille avec le détective, qui donne des indices et fait des déductions de la même manière qu'à son collaborateur. Dans la mesure où le lecteur est inclus dans le texte, il tente de

[31]Rappelons à juste titre les récits policiers sous un format de dossier pour recréer les conditions d'une enquête.

reconstituer un scénario possible pour résoudre le crime, en s'aidant des pistes et des signes mis à sa disposition pour cette tâche.

Étant donné que l'auteur connait la solution de l'énigme, il doit trouver une autre façon de raconter l'histoire. Il utilise comme subterfuge un autre narrateur, parce que s'il communique ce qu'il sait, il détruit le suspense. Dans le sens inverse, s'il raconte tout de suit le mystère, il devient un narrateur non fiable. C'est pour cette raison que la figure d'un narrateur omniscient n'est pas la plus adéquate.

Dans le récit d'énigmes, nous trouvons un narrateur intradiégétique (un personnage de l'histoire qui compte). Il ne s'agit presque jamais du détective, puisqu'il serait obligé à nous révéler ses hypothèses. Il s'agit plutôt d'un confident, d'un collaborateur : le bras droit du détective, comme le célèbre Watson, dont l'ignorance contribue à la création d'un suspense. Ou, comme le capitaine Hastings, qui joue ce même rôle avec Poirot. Dans le cas d'un narrateur omniscient, le suspense serait réduit et toute convention sur laquelle repose le roman policier serait ébranlée. La fiction policière crée un scénario pour que le lecteur accepte d'être trompé et mal informé. Parfois, c'est le narrateur qui nous trahit, nous trompe par ce qu'il est le coupable, comme dans « Le meurtre de *Roger Ackroyd »* d'Agatha Christie.

Le roman policier opère dès une focalisation externe : le narrateur en sait moins que le personnage (dans ce cas, le détective). Le polar est un véritable piège pour le lecteur, qui suit le récit du narrateur et qui essaie de suivre l'histoire à partir de deux questions : qui a commis le crime et comment a-t-il été perpétré. L'histoire est organisée afin de maintenir le lecteur dans l'ignorance et le mettre dans une position de détective de détective, qui suit les activités de l'enquêteur. Conan Doyle utilise la stratégie textuelle suivante : il ne donne pas au lecteur les mêmes informations qu'au détective. Ces données sont révélées à la fin, lorsque Holmes explique le cours de ses déductions. « Le détective ne va jamais divulguer à quel moment de l'enquête il arrive à ses conclusions » (Bonfantino & Proni, 1989, p. 164).

Dans ce cas, si le narrateur opère en tant que porteur du discours, comme un observateur des actions, alors le regard de Watson est aveugle. Certes, Watson ne verra rien, mais il fera de son mieux pour déchiffrer le mystère de Sherlock Holmes, devenu énigme à lui tout seul (Naugrette, 1981, p. 450). Dès lors, les rapports de Holmes avec Watson seront équivalents à ceux entre le lecteur et le savoir. Conan Doyle vient rassurer son lecteur en lui montrant de façon spectaculaire que le détective trouvera la solution, que le savoir sera rétabli. Une fois impressionné, le lecteur sera prêt à tout accepter, même son ignorance (p. 453). Dans le roman à suspense, le lecteur sait ce qui va arriver et comment cela va arriver. Pour Reuter (1994), « le lecteur peut vouloir ignorer ce qui va arriver, même s'il est pris par le suspense. À la fin, il arrive au but et incarne le Savoir, étant donné qu'il sait tout » (p. 138).

Les écrivains de romans policiers comme Borges et Poe veulent un lecteur qui, d'une part, s'identifie avec l'auteur en récréant la fiction et que, d'autre part, assume l'attitude d'un détective et essaie de déchiffrer les règles de l'énigme et des jeux fantastiques. Le lecteur doit avoir du plaisir à découvrir et à déchiffrer. Tout comme Borges essaye de comprendre le monde à la manière d'un détective, le lecteur devrait aussi essayer de déchiffrer les récits de

Borges, qui doivent se lire comme des textes sacrés, dont le secret peut être découvert seulement avec la grande perspicacité de l'enquêteur (Franken, 2003).

Comme le signal Rivière (1976), la fiction policière est un combat entre l'auteur et le lecteur. Tous deux assujettissent à la contrainte qui est de détourner l'impact habituel du roman, de détourner sa trajectoire. Tout concourt ainsi à défaire le lecteur de son masque de lecteur, à lui faire abandonner sa passivité. L'auteur provoque sa participation : en quelque sorte la lecture d'un *detective-novel* exige une remise en question de l'acte de lecture lui-même dans sa fonction classique.

Le roman policier, contrairement à d'autres genres, crée donc une relation intime entre l'œuvre et son lecteur. Le coup de génie du roman d'énigme est de faire fonctionner l'identification du lecteur à l'enquêteur comme un adjuvant de la lecture. « Ici, chose rare, l'identification, loin d'éloigner du texte le lecteur, contribue à l'en rapprocher » (Peeters, 1994, p. 161).

Ces récits se manifestent comme une « bataille d'ingéniosités » entre le détective et le criminel, l'auteur et le lecteur. Dans cette lutte, le point crucial réside dans l'élucidation du mystère : qui l'a fait, comment, quand et pourquoi. Ce combat doit se présenter comme un jeu *fair play* entre l'auteur et le lecteur. Le premier ne doit pas recourir à des astuces. Toutes les pistes doivent être là. L'objectif est de démêler le mystère. C'est la primauté de la surprise sur la ruse (Rivera Ramírez, 2009). Le lecteur est fasciné par le processus de recherche scientifique et de la reconstruction du puzzle à partir des différentes pièces trouvées.

Après d'avoir défini les conditions qui régulent la lecture d'un roman policier, ainsi que l'activité du lecteur de ce genre, nous allons à présent nous attacher à décrire les opérations de l'auteur du polar. Ce cadre nous permettra de compléter les différentes instances dans le circuit lecteur-texte-auteur.

2.2.2. L'auteur du roman policier

Le policier est caractérisé par une écriture à rebours, une histoire qui doit remonter ver les origines. Le récit commence par l'emplacement d'un crime mystérieux et d'une enquête qui se déroule pour découvrir la vérité sur le délit. L'auteur opère dans le sens inverse que le lecteur. Il propose un récit qui se déploie pour arriver au départ des faits illégaux.

Nous observons des styles qui se répètent, des formules stéréotypées. Le récit d'énigme demande un système d'écriture exigeant. Il doit proposer un texte double : d'une part l'histoire d'un crime et d'autre part, l'histoire de l'enquête. Le texte est construit à travers une chaine d'éléments, dont les indices représentent la base pour la reconstitution de la chaine. Tout comme dans une activité de lecture : « tout le texte devient dès lors comme l'envers d'un autre texte qu'il faut progressivement devenir capable de lire en dessous du plus visible » (Peeters, 1994, p. 158). Si le roman d'énigme est plus qu'un système d'écriture exigeant, c'est aussi, et surtout, une mise en scène de la lecture, une prodigieuse « machine à lire », pour reprendre la formule de Narcejac (1975).

Dans le premier moment du récit d'énigme, le mystère se trouve encore sans se divulguer et c'est par les tours du détective que le lecteur y assiste. Dans le second moment, l'énigme est véritablement mise en scène et le lecteur en devient l'un des principaux acteurs (Peeters, 1994). Une véritable machine interprétative est mise en place pour découvrir le coupable.

La perspective de la coopération textuelle met aussi l'accent sur la composition d'un récit. Comme le révèle Eco (1985b), l'écriture est construite dans le texte, sur le modèle même du lecteur. Pour cet auteur, on écrit en pensant dans un lecteur modèle. Eco cherche dans le lecteur modèle un complice, sans doute, qui entre dans le jeu de la fiction. Un texte se veut une expérience transformationnelle pour son lecteur.

La psychologie complexe du créateur d'histoires de crimes peut avoir quelque chose en commun avec le génie scientifique. En essence, l'esprit inventif de l'écrivain ne semble pas différer beaucoup de celui d'un chercheur scientifique. Certains romans policiers sont d'ailleurs basés sur des preuves scientifiques, qui facilitent la déduction et la solution de l'énigme.

Thoveron (1994) propose l'idée de roman policier comme un jeu qui contient différentes perspectives. D'un côté, on révèle les défis intellectuels de l'auteur. Il trouve des sources aux vertiges de l'angoisse, de la terreur ou de la mort. D'un autre côté, le lecteur doit choisir entre diverses positions. Il peut changer d'avis en cours de route, décider d'observer les indices, deviner en renonçant au jeu de la raison, ou quitter le jeu, tout simplement. Pour Thoveron, le roman policier est ainsi, un jeu polymorphe, d'où son grand succès. Malgré cela, le héros doit être à l'image du lecteur ou à l'image qu'il se fait de lui-même : un sujet intelligent et capable de résoudre le mystère qui est entre ses mains.

Le dernier aspect important des règles d'écriture d'un roman policier concerne la capacité de l'auteur à maintenir le mystère jusqu'à ce que l'enquête soit terminée et la solution révélée. Les différentes nouvelles policières montrent que l'auteur a comme restriction d'éviter que le lecteur suive les pensées du coupable (James, 2009).

En utilisant les procédures stylistiques servant à retarder l'information, l'auteur réussit à préserver l'énigme jusqu'à la fin de l'histoire. Ainsi, un effet double est produit : d'une part, le lecteur attend la révélation de la connaissance au moment où le détective se tait ; d'autre part, une réaction d'étonnement est provoquée quand les révélations sont finalement faites.

L'auteur peut suivre deux voies possibles afin de maintenir le mystère. La première voie consiste en la présentation d'informations vitales. Ainsi, les lecteurs ne se rendent pas compte de ce qui est important jusqu'à la fin de l'intrigue. La seconde est de tenir les lecteurs en haleine en dissimulant des informations vitales jusqu'à ce que le criminel soit révélé (Mojalefa & Magapa, 2007). C'est le criminel, avec l'auteur, qui connait la fin de l'histoire. Avant de commettre le crime, il doit « lire » ce que liront le lecteur et le détective. Le rôle du coupable est dirigé vers le camouflage du délit, pour éviter que le lecteur dévoile le mystère.

Les différentes méthodes que l'auteur utilise pour améliorer le mystère peuvent être dénommées techniques. Ces techniques ont habituellement pour fonction de dissimuler les

pensées de l'enquêteur aux lecteurs. Une technique importante, utilisée par un certain nombre d'auteurs, y compris Agatha Christie, est d'employer un personnage mineur en tant que narrateur, qui décrit ensuite les actions de l'enquêteur pour le lecteur. Dans ce cas, le narrateur tend à déifier l'enquêteur, et ce culte du héros est le facteur motivateur derrière le narrateur du récit. À cela s'ajoute le fait que les lecteurs sont souvent amenés à considérer l'enquêteur comme très intelligent et le narrateur comme moins intelligent.

En fait, le roman policier est un exemple de mise en scène spectaculaire de l'interprétation : la forme policière n'est jamais que la dramatisation d'un processus de sens, l'aventure d'une interprétation, le roman d'une pensée conjecturale qui dépend de la présentation de l'argumentation du héros, des contraintes stylistiques du genre – comme le retardement de l'information — qui déterminent la relation entre le détective et le lecteur.

Sur la composition d'un roman policier, Wouters (2001) signale qu'il est construit sur une base double : d'une part, il invite le lecteur à faire l'effort de suivre le raisonnement du héros et, d'autre part, il tente de détourner le lecteur.

À propos de l'écriture d'un roman noir, Andreu Martin (2003/2004) explique que les l'écriture des romans policiers requiert une construction rigoureuse. Tout, dans l'histoire, doit anticiper le résultat. Cependant, ces prophéties, comme celles des anciens oracles, doivent rester secrets et peuvent seulement être comprises à la lumière de la révélation finale. L'écrivain doit faire face à un double défi : la solution du problème doit nécessairement être racontée, mais elle doit également être étonnante. Pour compliquer le mystère, il est interdit d'introduire des personnages inutiles, de cumuler les complices ou de faire figurer des informations vitales. Les solutions purement mécaniques sont également interdites, comme l'affirme Van Dine[32] dans son décalogue.

Après d'avoir décrit les opérations qui mettent en jeu le lecteur et l'auteur d'un roman policier, nous voulons finir ce chapitre avec l'exposition du panorama de la littérature policière pour la jeunesse. La dynamique du polar transforme un genre créé pour un public adulte vers un genre pour les enfants. En tant que genre littéraire de référence, le polar s'étend à un lectorat plus jeune. Les maisons éditoriales mobilisent un nouveau développement de ce genre. Ce nouveau mouvement implique l'ajustement du policier à l'école, en passant d'un objet strictement littéraire à être un objet didactisé.

2.3. Le roman policier pour la jeunesse.

Le roman policier est une forme littéraire qui se porte très bien. Il suffit d'aller dans n'importe quelle librairie et de regarder le nombre élevé de titres disponibles à la vente, que ce soit des classiques ou des nouveaux romans. Sur les étagères, on retrouve sans problèmes des polars de différents sous-genres : Conan Doyle et Agatha Christie, mais aussi Henning Mankell et John Connolly, sous l'œil vigilant de Jean-Claude Izzo ou de James Ellroy, pendant que Dashiell Hammett et Raymond Chandler sont satisfaits d'entrer sur le marché (Roas, 2005).

[32]Cet auteur propose les vingt règles pour écrire un récit d'énigme sans ruser le lecteur.

Notre époque s'applique bien à ce genre. Une littérature consolidée par ses transformations internes comme par les reprises d'autres formes artistiques[33].

Malgré le fait que les romans policiers ont toujours connu un public passionné, les éditeurs ont dû commencer à chercher un nouveau public. Désireux d'agrandir le marché ou de créer une culture littéraire nouvelle, les éditeurs se sont intéressés au jeune public. Cette section cherche explorer les premiers pas des romans policiers pour la jeunesse, à montrer le développement des collections parues dans le milieu francophone. Nous décrirons ainsi les caractéristiques définitoires dans le polar destiné aux enfants. Nous intègrerons également quelques réflexions autour des motivations des enfants à lire des romans policiers. En guise de conclusion, nous proposerons quelques considérations relatives à la littérature pour la jeunesse et préfacer les enjeux scolaires du roman policier.

Avant les années 50, les romans policiers pour les jeunes sont rares. Les collections sont, quant à elles, inexistantes. On peut citer un cas isolé : la série des *Sir Jerry détective*, publiée entre 1935 et 1960 dans *La Semaine de Suzette.* Les romans de cette série utilisaient déjà toutes les ficelles du roman policier. À cette époque, ces histoires étaient cataloguées « de mystère » pour les spécialistes littéraires.

La littérature pour la jeunesse[34] est apparentée aux secteurs de la littérature contemporaine qui n'est pas encore considérée comme légitime, tels que le roman policier, la Science-Fiction ou le roman sentimental. On pourrait penser que si le rapport du roman noir avec le roman d'aventures est relativement patent, il n'en va pas de même pour le roman à suspense tendant soit vers le roman psychologique, soit vers le fantastique. Quant au roman de détection, il ne serait pas sans rapport avec les jeux intellectuels ou l'énigme proprement dite. Les relations entre ces différents genres conduisent au développement du roman policier pour les enfants.

2.3.1. Les débuts

Le début de la littérature pour la jeunesse se développe suite au profond changement de la conception que l'on se fait de l'enfant. En même temps, les relations entre le texte et le lecteur modifient les différentes habitudes lectrices de la société. L'esprit de l'enfant était autrefois considéré comme une cire vierge sur laquelle on pouvait inscrire les comportements désirables. Il était malléable. Pour les adultes, l'enfant devait se comporter selon les modèles sur lesquels on ne lui demandait pas de réfléchir. Depuis les années 1970, les relations adultes/enfants souffriront d'un bouleversement. En effet, la conception de l'enfant va s'éloigner de plus en plus du schéma hiérarchique et autoritaire.

La vision de l'enfant est celle d'un sujet doué d'intelligence, capable de trouver lui-même les comportements désirables grâce au bon sens qu'on lui attribue. En accord avec ces

[33]Nous faisons référence aux enjeux entre le policier et le cinéma, la peinture, la bande dessinée, entre autres.

[34]Pour cadrer la notion de littérature de jeunesse, nous adoptons la définition de Friot (1995). Cela fait référence à l'ensemble de titres publiés en première édition dans une collection pour les jeunes, les adaptations pour les jeunes d'œuvres de la littérature classique, et les titres non destinés à l'origine à la jeunesse, mais n'étant plus publiés qu'en collection de jeunesse.

changements de conception, l'album et le roman commencent à introduire de plus en plus un ton humoristique et une forme ludique qui favorise la réflexion (Gion & Slama, 1998. p. 41).

Les jeunes fanatiques du mystère et du suspense des années 1950, 1960 et 1970 n'avaient donc plus qu'à se mettre sous la dent les séries des Enid Blyton, Paul-Jacques Bonzon et autres Georges Chaulet, dont les romans sont plus proches du roman d'aventures que du roman policier (Nicodème, 2004, p. 37). On observe des tentatives pour s'en approcher, par exemple Boileau-Narcejac avec les aventures de Sans-Atout, Pierre Véry *Les disparus de Saint-Agil*, ou encore Erich Kästner (*Émile et les détectives*).

Depuis les années 70, la littérature destinée aux jeunes se libère de certains tabous. L'évocation de la mort et de la violence, présente déjà dans de nombreux romans, fait irruption de façon plus aigüe. Toutefois, les auteurs tentent d'adapter ces récits afin de les rendre accessibles aux jeunes lecteurs.

La littérature pour la jeunesse s'est progressivement éloignée des sentiers battus pour s'engager sur des chemins de traverse et s'ouvrir à des formes d'écriture variées et originales. Les jeunes voulaient de l'action, du suspense et tout ce qui fait bouger et réfléchir. Il était inévitable que la littérature de développe également dans le genre policier.

Cependant, il y a trente ans en arrière, le roman policier était considéré comme un sacrilège pour la jeunesse. La création de la littérature pour la jeunesse a été parsemée de doutes de la part des auteurs, éditeurs et critiques littéraires. Ils ne se sont pas mis d'accord sur l'idée que le polar faisait partie de la littérature. Ils étaient incrédules quant à la transposition des règles de ce genre pour les adultes à la fiction destinée aux jeunes.

Les premiers romans policiers pour jeunes commencent à paraitre au milieu des années quatre-vingt. [35]. En 1986, les éditions Syros créent la collection « Souris Noire » qui s'adresse aux enfants de 7-9 ans. Jacques Périgot est l'éditeur en chef de Syros qui institue la première collection policière entièrement destinée aux plus petits. On trouve dans cette collection des textes brefs, mais mordants, des histoires imaginées par grands auteurs de polars (Didier Daeninckx, Thierry Jonquet, Marc Villard). Ces récits racontent aux enfants des situations qui se déroulent dans le monde d'aujourd'hui : la violence, la corruption, et tous les problèmes sociaux de nos jours. En 1988 s'y joindra la collection « Souris noire Plus », adressée aux 10-13 ans. Les textes racontaient des histoires brèves, mais accrocheuses, des récits policiers qui se passent dans la société contemporaine.

C'est le triomphe des jeunes, qui pénètrent enfin dans un monde jusqu'alors interdit. Le roman policier pour enfants entre dans la réalité sociale telle qu'elle est, avec un vocabulaire cru, de la violence parfois, des vrais meurtres.

Jusqu'alors, la tendance voulait que la littérature pour la jeunesse ait un contenu moraliste, une tendance à édifier la conscience des enfants, à mettre en valeur les bonnes habitudes, à l'exemplarité. Dans les séries policières, les jeunes héros luttent contre le mal et font le bien.

[35]Il faut remarquer que depuis 1945, la littérature policière pour les adultes comptait avec collection comme la célèbre « Série Noire » de Gallimard.

Il existe quelques exceptions, comme les romans de Pierre Véry (Les Héritiers d'Avril, Signé Alouette) qui présentent le jeune Dominique (un adolescent avec des traits similaires à ceux des détectives privés de la littérature pour les adultes), le genre policier pour les jeunes conserve une même ligne : celle de montrer les actes héroïques.

Le paysage éditorial change radicalement dans les vingt dernières années du siècle. Sans doute parce que le statut du genre policier se modifie dans la société, et que la littérature de jeunesse ne reste pas renfermée sur elle-même, comme précédemment. Sans aucun doute, la collection *Souris noire*, a aidé à faire évoluer l'édition jeunesse en ce qui concerne le genre policier. Pour Poslaniec & Houyel (2001), le succès de cette collection a une triple conséquence :

a) les auteurs pour la jeunesse commencent à aborder des thèmes qui étaient exclus de ce genre romanesque : meurtre, tueurs professionnels ;

b) les éditeurs reprennent dans leurs collections des auteurs policiers classiques, écrits pour les adultes (Agatha Christie, Maurice Leblanc, Gaston Leroux, Conan Doyle, Edgar Allan Poe), et

c) depuis les années 90, la plupart des éditeurs pour la jeunesse créent une collection entièrement consacrée au genre policier.

2.3.2. Les années suivantes. Le boum du roman policier chez les jeunes

La collection *Souris noire* constitue un véritable tournant dans l'histoire du roman policier pour la jeunesse. Avant, les séries ne se construisaient pas autour d'un genre littéraire. Grâce au succès de cette collection, d'autres maisons commenceront à éditer des œuvres relatives à ce genre littéraire.

À partir de ce moment, le roman policier pour enfants entre de plain-pied dans la réalité sociale. Le succès est au rendez-vous et plusieurs éditeurs suivent le mouvement: Albin Michel (série *Les Aventures de Remi Gauthier*, 1987), Casterman (collection *Mystère*, 1988), Rageot (collection *Cascade policière*, 1991)[36], Hachette Jeunesse (*La Verte Aventure*, et *Aventure policières*, 1991), Gallimard Jeunesse (*Pickpocket*, 1993), Hatier (*Classique du polar*, 1994), Deux Coqs d'Or (*Mot de passe*, 1994), Nathan (*Pleine lune/Policier*, 1994 et *Lune Noire*, 1997).

Le tableau ci-dessous montre les différentes collections entre 1986 et 1998. La liste est longue et ne cesse, à partir des années 1990, de s'allonger. Une fois la brèche ouverte, les éditeurs profitent de l'enthousiasme des jeunes lecteurs et ne cessent d'éditer de nouvelles collections.

[36]Cette dernière changera de nom en 2004 et deviendra *Heure Noire.*

Tableau 2. Collections policières pour la jeunesse.

Année	Éditeur	Collection	Inédits	Classiques
1986	Syros	*Souris Noire*	X	
1987	Albin Michel	*Les Aventures de Rémi Gauthier*	X	
1988	Casterman	*Mystère*	X	
1991	Rageot	*Cascade Policier*	X	
	Hachette Jeunesse	*Bibliothèque verte* *Aventure policière*	 X	X
1993	Gallimard Jeunesse	*Giboulées Pickpocket*	X	
1994	Hatier	*Classiques du polar*		X
	Deux Coqs d'Or	*Mot de passe*		X
	Epigones	*Myriades*	X	
	Nathan	*Arc en Poche (Pleine Lune Policière)*	X	
1995	Epigones	*Spécial Noir*	X	
	Gallimard	*Page Noire*	X	
1996	Sorbier	*Énigmes*	X	
	Gallimard	*Internet détective*	X	
1997	Bayard	*Polar gothique*	X	
	Nathan	*Lune Noire*	X	
	Hachette Jeunesse	*Histoires masquées*	X	
	Casterman	*Tapage*	X	
	Magnard	*Les policiers*	X	
	Actes Sud Junior	*Petits polars*	X	
	J'ai lu	*Noir mystère*	X	
1998	Albin Michel	*Le Furet enquête*	X	
	Gallimard	*Folio Junior (Page Noire + Internet détective)*		X
	Hachette Jeunesse	*Eclipses* *Frousse land*	X X	
	L'Ecole des loisirs	*Médium*	X	
	Bayard[37]	*J'aime Lire* *Je Bouquine*	X X	

Source : BILIPO, A. Regnault

À la fin de l'année 1997, on compte dix-neuf collections qui proposent des inédits et trois consacrées à la réédition des classiques. Les différents types de romans policiers sont représentés, certaines collections restant fidèles à une ligne clairement définie, tandis que d'autres touchent à tous les genres. Les deux collections consolidées aujourd'hui sont *Souris Noire*, qui a un quart de siècle d'existence, et *Cascade Policier*, qui existe depuis vingt ans.

Certains romans ont même suscité des polémiques. Tel fut le cas, par exemple, de *La fête des mères*, de Didier Daeninckx, qui met en scène un père de famille commettant un hold-up. Ce livre a fait scandale et a été retiré des bibliothèques de Paris. Quelques années plus tard, un autre roman fait couler beaucoup d'encre, *La bombe humaine*, de Thierry Jonquet, qui s'inspire de la prise d'otages d'une classe maternelle à Neuilly-sur-Seine. Ce roman a été réédité aux éditions Mango sous le titre *L'homme en noir*[38].

[37]Cette maison éditoriale offre des policiers dans les collections mentionnées, ainsi qu'au sein d'autres deux séries : « Castor Poche » et « Folio ».

[38]Reprisé de http://www.bibliotheque-mouscron.be/bibweb/moumousj/kestulis/romanpol.pdf.

Dans les collections du policier, on observe l'indication, souvent discrète, de l'âge appropriée des lecteurs. Il s'agit de mettre en évidence la difficulté de la lecture, à l'égard du vocabulaire, de la syntaxe et de la complexité de l'histoire. Pour le roman policier, l'obscurité du contenu, la nature du crime et la façon dont les scènes plus fortes sont retracées entrent en compte pour classifier le récit. Pour les plus petits, les albums racontent comment le personnage dévoile le mystère qui se cache derrière les faits. Ces textes sont assez simples, mais préparent les enfants à leurs premiers romans policiers.

Certes, quelques auteurs pour adultes sont tout à fait accessibles à de bons lecteurs et de nombreuses séries pour les jeunes proposent des rééditions dans des présentations attrayantes. Les textes d'Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle, Gaston Leroux, Agatha Christie, Boileau-Narcejac font partie de ce groupe d'œuvres adaptées aux enfants. Dans la maison Hachette Jeunesse, de nombreux romans policiers figurent au catalogue de cette collection de classiques à redécouvrir[39], des inédits français et des traductions de grands classiques.

L'édition Hatier lance sur le marché la collection *les classiques du polar*. Cette série est entièrement dédiée à la réédition d'auteurs connus. Romans de détection écrits par des auteurs désormais classiques : Conan Doyle, Poe, Simenon, Leblanc. Ces livres présentent des textes courts, une biographie de l'auteur et du héros de l'histoire, tout pour attirer l'attention du lecteur. La collection *Mot de passe*, comprend quelques auteurs classiques du policier, de Poe et Conan Doyle à Leroux, Steeman, Wallace et Boileau. Le choix éditorial s'adresse à des lecteurs de 10 à 14 ans, sélectionnant les romans les plus connus de ces auteurs (Perrin, 2011).

Au contraire, la maison éditoriale Rageot, dans la collection *Cascade policier*, met en place des intrigues plus complexes, des personnages plus imposants et des atmosphères plus sombres que dans les ouvrages destinés au jeune public.

La collection *Polar gothique*, lancée par les éditions Bayard, essaie de mêler le genre policier et le fantastique. Ainsi, l'enquête se combine avec des mystères supranaturels, des légendes, et des secrets propres au roman gothique.

L'idée de roman de détection comme un jeu mené par le lecteur accompagne quelques collections. C'est ainsi qu'apparait la série des *Sherlock Heml'os mène l'enquête* (Le Livre de poche) : de courts récits que le lecteur doit résoudre. Il relève des indices importants (disposés dans une typographie spéciale) et effectue les déductions nécessaires à la résolution du mystère. Ces livres sont conçus sur le même principe : la participation active du lecteur qui compose la fin de l'histoire. Les pistes textuelles ou les images qui accompagnent le récit servent de sources pour que le lecteur puisse guider l'enquête. La série *Histoires masquée* des éditions Hachette jeunesse propose également aux enfants une option ludique et originale du récit. Chez eux, le livre est coupé en deux. Ainsi, les images et les textes peuvent se combiner de diverses formes… et laissent au lecteur la possibilité de construire son histoire. L'ouvrage est conçu de telle sorte que cent-vingt-et-une versions sont possibles.

[39]Tels que Boileau-Narcejac, Conan Doyle, Gaston Leroux et Pierre Very.

Le travail de Vernet (1995) corrobore le fait que les auteurs classiques réédités sont ceux du récit d'énigme : Poe, Agatha Christie, Conan Doyle, Steemanou des écrivains français : Leroux et Leblanc. On exclut les écrivains du roman noir et du thriller (roman à suspense). Autrement dit, Hammett, Chandler ou Highsmith sont ignorés par ce volet littéraire. La crudité du langage, les situations de violence explicite et la morbidité des descriptions sont des raisons pour refuser la réédition de ces œuvres. Néanmoins, le style sera partiellement repris dans les textes pour les jeunes, comme nous l'exposerons plus tard.

De cette manière, tous les sous-genres du roman policier sont représentés dans les éditions pour les jeunes : des auteurs traditionnels comme Poe, Conan Doyle et Agatha Christie, en passant par le roman noir et le roman à suspense. Mais, au-delà de ces catégories remarquables du polar, de nombreux récits jouent avec les frontières se mélangeant avec des genres différents : romans gothiques, romans fantastiques, romans historiques et roman d'espionnage.

Les exemples que nous venons de montrer nous semblent pertinents pour l'évolution de ce genre littéraire. Quelques auteurs s'installent dans le roman policier, comme les écrivains dédiés aux collections particulières ; d'autres passent par des séries policières en écrivant un ou deux romans.

2.3.3. Les caractéristiques des textes

Les collections adressées à la jeunesse sont tout à fait opposées aux récits d'énigmes rééditées. Elles appartiennent au roman noir ou au roman à suspense : des romans noirs, comme ceux destinés aux adultes, avec l'angoisse, la violence et le langage cru. Ainsi, le lecteur se plonge dans le monde d'aujourd'hui, un territoire difficile à vivre, avec des menaces et des obstacles constants.

Dans ces ouvrages, le héros est généralement un enfant ou un adolescent. Il est confronté à un univers qui le dépasse. Les héros ne sont ni extraordinairement intelligents, dans le style de Holmes ou de Dupin, ni rusés comme Lupin. Conforme à l'imaginaire du roman noir, le monde est vécu comme menaçant par l'enquêteur. Le héros est malgré lui plongé dans un entourage où il risque sa vie. Les personnages du roman policier de jeunesse utilisent leurs outils les plus proches : leur ingéniosité et leur immense envie de vivre. Avec ces formules, le jeune héros se débrouille face aux menaces.

Les compagnons du héros sont, de forme réitérative, des marginaux ou des exclus de la société : des vagabonds, des gens du cirque, des chômeurs, etc. Nous sommes donc bien des aristocrates du récit d'énigme classique (Vernet, 1995, p. 83). Dans les romans pour la jeunesse, la scène privilégiée est la poursuite alors que dans les récits d'énigme la réflexion intellectuelle est le noyau principal du roman, au détriment des scènes d'action.

Le dialogue est privilégié, afin que le récit soit dynamique et qu'il donne un caractère vivant aux personnages. Les personnages utilisent une langue familière, parfois émaillée de verlan et d'expressions argotiques. De cette façon, ces histoires assurent l'identification du lecteur au

héros, grâce à l'usage d'un style plus proche des romans pour adultes, avec beaucoup de dialogues et de l'usage de la langue verte.

Parallèlement, la domination d'une narration à la première personne facilite l'adhérence du lecteur au héros. Enfant-héros, le narrateur peut partager avec le jeune lecteur ses doutes, ses incompréhensions ou ses sentiments devant des situations qui le dépassent (Gion & Slama, 1998). Ces procédés narratifs, ainsi que la proximité des évènements vécus et le réalisme des situations évoquées garantissent le couplement entre le lecteur et le héros.

Ces textes cherchent à ce que les jeunes identifient la part d'ombre que l'on retrouve dans toute société. Il ne s'agit pas de protéger l'enfant et de le maintenir dans la pureté. Les livres pour la jeunesse traitent de la violence inscrite dans un cadre social qui peut se justifier. Par contre, les histoires esquivent les descriptions morbides et perverses des crimes, au contraire des romans pour adultes.

La littérature destinée à la jeunesse ne présente pas les scènes horribles présentes dans les œuvres pour adultes. Ces récits tendent à cacher ou nuancer les assassinats ou les meurtres. Les descriptions détaillées des crimes brutaux sont totalement exclues de la littérature pour la jeunesse. L'auteur n'aborde pas directement l'horreur du crime. Il fait un détour et des allusions évitant toute description explicite. Certains délits, comme la torture, le viol, le meurtre en série, sont absents des livres pour enfants. D'autres auteurs vont transférer la violence sur des animaux ou des poupées (Perrin, 2001). En revanche, d'autres méfaits prennent une grande place : le vol, le trafic de drogue, le chantage.

En ce sens, l'écrivain est confronté à un problème : il doit faire en sorte que le lecteur pense à un meurtre, alors qu'il n'y en a que rarement[40]. L'auteur s'autocensure, s'interdisant de proposer aux enfants des assassinats d'êtres humains, mais faisant en sorte que les jeunes lecteurs les imaginent (Poslaniec & Houyel, 2001). Pour résoudre ce problème éthique, les auteurs proposent plutôt des meurtres d'animaux traités sur un mode affectif. Un chat ou un chien[41] sera le personnage assassiné. Il arrive même que les victimes soient des jouets, notamment des poupées[42].

Ainsi, les œuvres pour la jeunesse font parfois l'illusion d'un délit, avant de montrer une véritable transgression de la loi. Quelquefois, c'est le narrateur qui est leurré (complot, blague, illusion d'optique, fausse déduction), d'autres fois, le narrateur cherche à tromper le lecteur (avec la dissimulation d'une partie des faits, l'élision de certains évènements, etc.).

Malgré le fait qu'il y ait un regard pessimiste sur monde fictif du roman policier de jeunesse. Cette idée est contrebalancée par la confiance en l'avenir qu'inspirent les jeunes héros. Dans

[40]C'est l'idée est amplement défendue par Eisenzweig (1986), puisque le policier se déploie sur une histoire dont le retardement de l'information constitue le récit même.

[41]Des chats assassinés par exemple *Le miniaturiste* de Virginie Lou (Gallimard, Page noire, 1996); *Le chat de Tigali* de Didier Daeninckx (Syros, Mini souris noire, 1997) ; *Qui a tué Minou-Bonbon ?* de Joseph Périgot (Syros, Mini souris noire, 1997). Des chiens dans *Prise d'otage au soleil* de Franck Pavloff (Nathan, Lune noire, 2000).

[42]*Meurtre au pays des paluches* de Sarah Cohen-Scali (Casterman, Mystère, 1992) ; *Pas de pitié pour les poupées B.* de Thierry Lenain (Syros, Mini souris noire, 1997).

une jungle où les adultes ne sont guère fiables, sinon méchants ; où la société est pleine de tricheurs et de bavardes, le héros ne peut compter que sur lui-même ou sur ses amis les plus proches. Dans cette confrontation, le héros grandit et conquiert son autonomie. Bien entendu, la médiation de la fiction peut créer des dispositions cathartiques sur les lecteurs, surtout lorsque le monde est exhibé comme violent et chaotique. L'identification des jeunes lecteurs au héros du roman policier, peut les encourager à surmonter les avatars du monde.

Le policier surprend par son fonctionnement et par la relative marginalité de l'univers qu'il dépeint. Le lecteur retrouve certains thèmes souvent exploités dans la littérature de jeunesse : l'aventure et la quête de soi, la recherche de ses origines, la solitude et la solidarité, l'ouverture sur des mondes différents et l'exploration dans sa propre mémoire (Ballanger, 2003). La recherche du coupable est fréquemment vécue comme une aventure avec ses dangers, ses épreuves, ses victoires. Le polar reprend aussi la dimension collective, la solidarité de la bande au service de l'enquête.

Selon Vernet (1995), le roman pour la jeunesse symbolise un roman d'initiation, puisque le héros fait le passage d'un état à un autre. Le trajet du personnage par les différents lieux citadins matérialise cette sorte de rite initiatique. Les publications de ce genre présentent tous les problèmes de la société actuelle. Elles dénoncent les anomalies d'un monde où l'injustice et la violence saillent. Les histoires couvrent toute la gamme délictueuse : usage et trafic de drogue, abandon, rapt, traite d'enfants, racisme, enfants battus, escroquerie, prise d'otages, etc. En ce sens, l'enfant reçoit une évocation réaliste du monde contemporain. Bien sûr, cette allusion est configurée par le biais des faits divers et de la télévision, comme Gion & Slama (1998) le proposent.

Le récit pour les enfants, tel que celui pour les adultes, évoque différentes questions d'interprétation, comme nous l'avons démontré dans le sous-chapitre antérieur. Ainsi, le roman policier est caractérisé par la prééminence du code herméneutique. Le polar se présente comme un espace de différents sens, comme un artéfact littéraire de caractère ambivalent, qui incite les énoncés ambigus, les faux indices. Un récit qui fait la parodie des signes, et qu'il reproche à la vérité. Les indices sont des signes interprétés, qui ont du sens grâce à l'action du lecteur. Le polar s'inscrit dans une logique marquée para l'herméneutique en action. Une œuvre ouverte à l'interprétation du lecteur. On voit cela dans les polars pour les jeunes, lorsque les auteurs abordent de nouveaux styles et de nouvelles formes de dire. Les histoires s'élargissent, les structures proposent d'autres schémas qui vont au-delà de l'enquête sur le meurtre.

Le questionnement qui se pose est les suivant : si les récits pour les jeunes intègrent ce jeu des indices faux et véritables dans les trois sous-genres principaux : quête de la vérité sur la dimension intellectuelle (récit d'énigme), exploration/critique du contexte social et politique (roman noir), quête d'une vérité sur soi-même (roman à suspense). Un reproche qui trouve ses limites dans les intentions de l'auteur, dans les prévisions de la collection et dans le développe psychologique des jeunes lecteurs.

Dans tous les cas, le roman policier pour la jeunesse n'obtient pas la légitimité culturelle de la grande littérature. Dévaluées en tant que paralittérature, les histoires pour les jeunes font

l'objet de plusieurs critiques : personnages stéréotypés, linéarité de la structure narrative, pauvreté du vocabulaire et de la syntaxe, démagogie et didactisme du contenu (Ballanger, 2003).

En ce sens, l'étiquette paralittéraire est injuste pour les textes qui dépassent les clichés littéraires. Il est vexatoire pour ceux qui innovent et qui, en même temps, doivent respecter les règles du policier. Ces auteurs suivent une ligne tracée depuis l'époque de Poe, en rafraichissant le genre avec des nouveautés esthétiques et des fugues littéraires. De cette manière, le polar est reconstitué à partir de la transformation de certains traits structurels et de contenu. Les auteurs proposent pastiches, humour, parodies, mélanges de genres. Quelques exemples peuvent illustrer ces styles et stratégies littéraires :

> « À présent, c'est certain, il sait qu'elle est là. Élodie, tétanisée de terreur, a de grosses larmes qui coulent sur ses joues. Elle se met à pleurer, subitement. Et toute la détresse du monde l'enveloppe d'un seul coup. Elle voudrait s'enfuir, mais ses jambes la supportent à peine ! […] Elle n'a que le temps d'esquisser un cri de frayeur, quand il place son autre main sur sa bouche.
>
> Disparition d'une fillette. C'était le titre de l'article récemment écrit que Julien et moi lisions avec une inquiétude naissante. Le journaliste donnait les détails en sa possession : la sortie du cours de danse de la petite Élodie, l'arrivée tardive de sa mère, et la disparition de l'enfant sur le chemin de retour. Toutes les recherches, jusque-là, s'étaient révélées vaines, et la thèse d'un nouvel enlèvement n'était pas écartée par les enquêteurs » (Arcis, 1998, p. 47-49).
>
> « Tu es sure que c'est Pauline qui a parlé du petit chat ? Moi, ça m'étonnerait !
>
> Moi aussi, ça m'étonne. Ça m'étonne même tellement que j'essaie de me souvenir de ce qui s'est passé ce matin. Et tout à coup je me rends compte que ça ne peut pas être Pauline la coupable. Je crois même savoir qui c'est !
>
> *Toi aussi, tu sais pourquoi Pauline NE PEUT PAS avoir parlé du petit chat. Et tu as deviné qui est coupable !* » (Nicodème, 1999, p. 70-71).

Depuis la création de la première collection de romans policiers pour les enfants -*Souris noire*-, la littérature policière pour la jeunesse offre des histoires de qualité surprenante. Des textes qui rompent avec le style du roman pour adultes, qui cherchent la vérité des histoires à travers le divertissement. En fait, l'enquête et la poursuite de la vérité sont accompagnées par une culture du jeu qui vise à l'inattendu, à la surprise : un jeu de chat et de souris entre le détective et les coupables, entre le lecteur et l'auteur. Tout cela pour multiplier les masques, les fausses pistes, les pièges narratifs : un véritable jeu rhétorique, enfin !

L'exaltation de la littérature pour la jeunesse a pour conséquence que la critique change d'avis sur le roman policier. Pour les détracteurs, il s'agit d'un genre qui tend à réduire les valeurs littéraires à travers des stratégies simplistes et répétitives. Mais, loin d'être un genre fermé et statique, le roman policier pour la jeunesse, tout comme dans le domaine des adultes, n'a pas cessé de se métamorphoser, de présenter diverses combinaisons, d'offrir des histoires

nouvelles et curieuses. Les narrations pour les plus jeunes sont obligées de se montrer créatives, de s'éloigner du modèle, d'inventer une nouvelle version pour produire une rupture avec le « code policier », et d'y favoriser la pensée critique.

2.3.4. Le plaisir de lire un roman policier

Crime, mystères, détectives qui résolvent (ou tenter de résoudre) les crimes et les mystères, trames plus ou moins complexes, des portraits de la société plus ou moins critique, le genre policier est facilement réductible à un certain nombre de modèles et de thèmes. Cela n'empêche pas le fanatisme des lecteurs. De nouveaux auteurs ne cessent d'apparaitre et de produire des œuvres passionnantes, tandis que les classiques sont toujours là, et gagnent de nouveaux lecteurs.

Mais pourquoi lisent-ils des romans ? Pourquoi ne sont-ils pas encore fatigués d'un genre dont les conventions ne sont que trop bien connues ?

Les raisons de lire des romans policiers sont variées : par divertissement, par plaisir, pour le mystère, le suspense, le réalisme social et le documentaire, la découverte d'autres mondes, la violence et les situations extrêmes. L'attirance et la popularité du roman policier sont justifiées par le défi qu'il lance au lecteur en proposant une énigme à résoudre. Cependant, ce n'est pas seulement le jeu intellectuel qui fait la popularité de ce genre. Et qu'en est-il pour les jeunes ? Que trouvent les enfants dans le policier ? Les études comme celles d'Evans (2002) montrent que le roman policier est un des genres préférés des jeunes scolarisés, mais pour quelles raisons ?

Les textes pour la jeunesse proposent des intrigues souvent simples, des descriptions courtes, des notations psychologiques sommaires, de nombreux stéréotypes. Tous ces éléments permettent une lecture aisée, ce qui n'est pas forcement péjoratif. En outre, la forme narrative du policier — souvent centré sur l'énigme — encourage une lecture active et intelligente par l'élaboration d'hypothèses et la prise d'indices qu'elle suppose. En plus, l'identification avec le héros, enfants ou adolescents, relance l'intérêt et permet l'implication du lecteur.

Le plaisir que trouvent les enfants est le plaisir d'avoir peur, le gout pour démêler des intrigues, de satisfaire sa curiosité. Le jeune lecteur n'éprouve aucune difficulté à reconnaitre dans l'univers policier un monde proche du sien. Par ailleurs, les séries télévisuelles — Colombo, Maigret, Sherlock Holmes — l'ont familiarisé avec les notions de méfait, d'enquête, de suspect, d'indice ou d'alibi (Gion & Slama, 1998, p. 15).

Il est évident que les réponses ci-dessus oscillent entre deux extrêmes : l'évasion et ce qu'on pourrait appeler l'implication dans le dénouement de la réalité sociale. Deux pôles entre lesquels bougent les différents sous-genres. Ce qui est intéressant, c'est que nous pouvons identifier parmi toute cette variété de justifications trois aspects fondamentaux qui caractérisent le genre policier depuis sa naissance. Trois facteurs qui expliquent pourquoi on lit encore des polars (dans ses diverses manifestations) : intérêt pour le mystère, l'attrait pour le mal et la dialectique ordre/désordre.

2.3.5. Le roman policier pour la jeunesse… Quel but ?

La littérature pour la jeunesse est, comme tout autre genre littéraire, un objet social avant tout. Elle est un reflet de la société, de ses valeurs et de ses normes. Depuis 1980, elle s'inscrit dans une perspective socioréaliste, favorisant une mise en scène de la réalité et décrivant les jeunes dans leur quotidien. Ce mouvement tend à amener les textes vers les genres paralittéraires et, simultanément, à les éloigner d'un type de littérature plus raffinée.

Un état des lieux sera sans doute caduc d'ici quelques années. La diversité et l'intérêt des collections pour la jeunesse font de celle-ci une véritable mine d'or pour les enseignants. Le domaine est en mouvement permanent, les collections apparaissent et disparaissent, des titres émergeant, pendant que d'autres ouvrages expirent. Néanmoins, on constate deux aspects : a) la publication des œuvres policières pour la jeunesse ne s'effectue pas nécessairement dans des collections spécifiques ; b) ces publications comprennent à la fois des rééditions de policiers classiques et de nombreux inédits.

Depuis vingt-cinq ans, le roman policier a pris une importance légitime dans les éditions pour les jeunes. Le succès des collections toujours éditées, la reconnaissance des auteurs, la familiarité des héros devenus célèbres pour les jeunes sont des éléments qui caractérisent l'essor du roman policier pour la jeunesse.

Le processus de légitimation des genres policiers reçoit l'impulsion des entrepreneurs culturels, des mouvements artistiques et des changements sociaux. Ces facteurs font du polar un phénomène qui tend vers un statut différent. La réorganisation de la littérature et le changement de statut des genres paralittéraires donnent enfin une reconnaissance au policier. En effet, la promotion du polar s'effectue au moment où la séparation entre la grande littérature et la paralittérature s'impose avec une évidence particulière. C'est l'impulse d'un genre décidément consacré par la popularisation dans le public de toutes les âges.

La dignité culturelle du genre policier se situe au-delà de la publication des collections et des buts des rédacteurs à combler un marché. Les questions relatives au statut du roman policier qui sont liées au plaisir de la lecture et aux usages de ces textes ne devraient pas être traitées à la légère. Il s'agit d'un genre doté d'un grand parcours historique et littéraire. Il comprend une esthétique qui compte aujourd'hui dans le patrimoine artistique. La publication, la diffusion et la réception du texte policier pour la jeunesse lui donnent une nouvelle visibilité et valeur. Les auteurs, éditeurs, critiques, bibliothécaires, passionnés, lecteurs occasionnels : tous accompagnent en quelque sorte l'avancement du genre, contribuant ainsi à leur reconsidération. Ce réseau, à travers diverses actions conjuguées, donne beaucoup de poids pour élever le polar dans un statut plus remarquable.

On constate que le processus d'institutionnalisation du roman policier non seulement dans les rééditions successives, mais aussi à travers les prix littéraires, les congrès, les festivals, la multiplication de revues spécialisées, la constitution de bibliothèques, librairies spécialisées et dans l'inscription de ce genre littéraire dans les programmes d'enseignement scolaire (Vernet, 1995). Il s'agit d'un nouveau déroulement historique de scissions : entre la littérature et la paralittérature, entre le genre policier et les autres manifestations artistiques (cinéma, peinture,

bande dessinée), à l'intérieur de la littérature policière elle-même. Enfin entre le phénomène littéraire pour les adultes et l'objet transformé pour les jeunes.

Transposé à la littérature pour les jeunes, le roman policier comporte un nouveau changement, un nouveau mouvement. Un genre qui ne cesse de se régénérer, cette fois-ci avec des ajustements sur le style, le contenu, mais en maintenant toujours le mystère comme axe narratif. Ce point conclut le deuxième chapitre. Le policier n'est plus un genre destiné uniquement aux adultes : il arrive de manière ardeurs dans la littérature destinée au jeune public. Le résultat n'est pas gratuit : vingt cinq ans après de l'apparition de la première série, les collections continuent en publiant pour ce secteur du marché. Il reste une autre analyse, une réflexion sur les enjeux scolaires du roman policier, que nous aborderons dans le chapitre qui suit.

3. Le roman policier dans les études didactiques

3.1. Le roman policier comme objet scolarisé

Dans le chapitre précédent, nous avons montré comment le roman policier est incorporé à la littérature pour la jeunesse. Nous avons fait un parcours de ce volet littéraire, ainsi que présenté les principaux éditeurs et les collections dédiées au polar pour les enfants. Nous avons aussi présenté quelques aspects liés aux caractéristiques des romans policiers pour les premiers lecteurs, le langage utilisé, le contenu proposé, le sous-genre policier (récit d'énigme, roman noir, roman à suspense). Enfin, nous avons souligné la façon dont le genre policier, en tant que littérature pour adultes, devient dans les années 1980 un genre pour les plus jeunes.

Aujourd'hui, le polar se teinte aussi de fantastique ou de terreur, au point de constituer un genre hybride, comme dans la série *Polar gothique* de Michel Amelin (Perrin, 2001). Les frontières entre les genres deviennent plus floues. Les écrivains utilisent des contenus et des styles d'autres courants romanesques pour « rafraîchir »leurs histoires. Mais l'importance de la littérature policière pour la jeunesse est incontestable, surtout si on examine l'espace par excellence où interagissent les enfants : l'école. Sans le moindre doute, Conan Doyle, Simenon et A. Christie sont depuis déjà quelque temps présentes dans les classes. Le roman policier pour les jeunes ne reste pas qu'à la librairie ou à la bibliothèque. Il prend une place dans les espaces scolaires et devient un objet à enseigner.

Dans les pages qui suivent, nous traiterons la problématique du roman policier dans un contexte spécifique : l'école. Nous évoquerons un ensemble de recherches et d'expériences didactiques qui, au contraire des précédentes approches, ne se centrent pas sur les dimensions littéraires, esthétiques, ou socio-historique du genre policier. Elles portent plutôt sur l'investigation de l'enseignement de ce genre à l'école. La présentation de ces recherches correspond aux études dans le milieu francophone. Nous choisissions aborder que les références en français parce que nous considérons que cet échantillon peut nous donner un panorama sur le travail avec du roman policier à l'école. Les 24 travaux cités peuvent donc nous guider sur les thématiques abordées lorsqu'on utilise le policier dans une situation didactique.

Certes, l'école n'a pas été le seul espace qui a permis de développer le genre policier. Cependant, nous croyons que la création de collections consacrées à la jeunesse ouvre une nouvelle voie pour l'évolution du polar. Dans ce chapitre, nous avons l'intention de montrer que l'école pousse un peu plus loin la consolidation du policier comme un genre littéraire reconnu. Depuis l'entrée dans les plans d'études pour les enfants et les jeunes, ce genre commence à avoir un statut plus important que les autres genres paralittéraires (le roman sentimental, le roman d'espionnage, etc.).

Comme le souligne Perrin (2001), l'institution scolaire reconnait le roman policier, tant au niveau de l'école primaire, par l'intermédiaire des divers programmes de lecture, qu'à celui du collège. L'émergence des collections de plus en plus innovatrices et l'entrée définitive de l'univers urbain dans les histoires pour les jeunes sont deux évènements qui seront concrétisés

grâce au polar. Un de facteurs de ce changement est la critique des professionnels de l'éducation sur les romans avant de l'édition de littérature policier pour la jeunesse. Ces nouvelles utilisaient un contexte rural pour situer l'histoire et ne constituaient pas un intérêt pour les élèves, plus habituées à la vie en ville qu'à la campagne. La substitution de cet environnement pour une ambiance urbaine a eu une résonance dans les maisons éditoriales, qui voulaient rénover cette littérature avec de nouvelles inédites ou réadaptées des classiques.

Pour Collovald et Neveu (2004), l'institution scolaire a été impliquée dans le processus de légitimation du roman policier. L'école commence à intégrer ces textes dans leurs programmes. Le résultat est évident : la qualité littéraire, esthétique et sociale du polar commence à être appréciée. « Voici un genre, naguère tenu pour vulgaire ou commercial, que consacre une partie des institutions (critique littéraire, école, intellectuels) productrices des brevets de légitimité culturelle » (Collovald & Neveu, 2004, p. 18). La reconnaissance scolaire du roman policier constitue la dernière conquête d'un genre consolidé par sa proximité avec les plaisirs des lecteurs, par la proximité avec son expérience avec les problèmes urbains, par le langage simple, par ses histoires d'actualité, par sa présence dans la culture moderne et par la flexibilité au moment de se transformer en sujet à enseigner.

Quel rôle joue l'école dans l'apprentissage de la littérature policière ? Le rapport entre l'école et la littérature policière peut être considéré comme une coopération à travers les différents produits didactiques et scientifiques : des ateliers de lecture et d'écriture, des conférences, du matériel didactique pour les cours de français, des moyens d'enseignement, de la formation des enseignants.

Les expériences pédagogiques décrites dans les manuels, publiées dans les revues scientifiques ou montées sur différents sites web mettent en lumière les nombreuses applications didactiques qui traversent les objectifs éducatifs et les pratiques d'enseignement. L'énigme, un élément du genre policier, est évoquée pour transformer les élèves en chercheurs. Ils deviennent ainsi responsables de l'identification d'indices et de la mobilisation du fonctionnement inférentiel, opérations nécessaires pour la reconstruction de l'histoire qui se cache derrière le mystère.

En ce sens, la démarche du lecteur du policier constitue une représentation de l'activité du détective, puisque, comme nous l'affirmons dans le chapitre deux, le lecteur exerce une réflexion sur le texte pour arriver à une interprétation — comme le fait le détective, qui se place comme un lecteur des indices, leurres et traces pour arriver à la résolution du crime. Il s'agit d'une perspective théorique qui utilise les procédés de l'enquêteur comme une allégorie à l'agir du lecteur sur le texte. Une conception de caractère autoréférentielle parce que proclame le processus exercé par le lecteur comme équivalent à celui du détective. Cette notion met l'accent sur le rôle du lecteur, en tant que sujet actif qui cherche et construit le sens du récit à travers l'interprétation des signes verbaux.

La conceptualisation sur le polar englobe de la part du lecteur, des habilités inférentielles, des capacités pour repérer les indices, et des aptitudes pour reprendre les divers éléments et arriver à la solution de l'énigme. De la part textuelle, le roman policier comporte un système organisé en fonction d'une intrigue, du retardement de l'information, d'incorporation de

leurres de te pistes fausses et de l'ellipse pour que le détective résolve le crime avant le lecteur. Le roman policier est donc un espace de convergence entre les stratégies pour interpréter le texte et les mécanismes linguistiques pour que cette interprétation ait lieu que dans la partie finale du récit.

3.1.1. Les usages du policier à l'école.

Ballanger (2003) évoque trois prémisses qui nous semblent pertinentes pour continuer la discussion sur l'utilisation du roman policier à l'école :

a. Il mobilise un ensemble de professionnels (enseignants, bibliothécaires, auteurs, éditeurs, documentalistes) qui travaille pour encourager les élèves à aimer le roman policier.
b. Il promeut la consolidation d'une culture qui légitime l'utilisation de cette littérature à l'école, grâce à sa circulation dans différents médias.
c. Il devient un genre pour les débutants, en opposition à la grande littérature, celle qui est proposée dans les anciens programmes scolaires.

Le roman policier favorise la reformulation des réseaux de professionnels. Il permet de réévaluer la façon d'intégrer diverses disciplines autour d'un même objet scolaire. Les enseignants doivent établir de nouveaux partenariats, non seulement entre eux-mêmes, mais aussi avec d'autres professionnels travaillant autour de la littérature jeunesse : auteurs, illustrateurs, bibliothécaires, documentalistes, etc. (Ballanger, 2003). Le travail avec ce type de texte suppose aussi une intertextualité. En ce sens, l'exploitation du polar implique la mise en jeu de différentes perspectives, l'exercice de l'interdisciplinarité et l'interaction textuelle.

Le roman noir, par exemple, propose une vision du monde contemporain. Les élèves découvrent dans ses pages différentes formes de violences qui se croisent : la violence physique, mais aussi la violence sociale comme le chômage, l'exclusion, le racisme, le sectarisme, le chantage, l'extorsion de fonds. Cela peut représenter un prétexte pour introduire l'éducation éthique au-delà des cours spécifiques dans lesquels les questions ont été abordées théoriquement. À travers les romans noirs on peut consulter de manière indirecte les pensées et les opinions des jeunes, sans les impliquer en tant qu'acteurs d'une situation réelle.

Les usages du roman policier à l'école ne se limitent pas à ce type de pratiques. La réflexion sur le crime, sur l'énigmatique, sur les genres littéraires peut s'appuyer sur d'autres médias : documentaire, BD, films, presse, etc. Ils offrent la possibilité d'expériences interdisciplinaires au sein du monde scolaire. C'est un travail qui dépasse les frontières des champs du savoir. Un exemple est le travail à partir de perspectives diverses. On peut aborder le roman policier avec un point de vue historique, trier les passages qui traitent les dimensions sociologiques de l'époque, ou bien dégager les éléments esthétiques de la prose policière, mais aussi analyser les aspects du paratexte[43].

[43]Ce concept fait référence à l'environnement dans lequel se situe le polar. Des éléments comme la couverte, le titre, la quatrième de couverture, les illustrations, la préface ou postface, les épigraphes, la table de matières, le

Ces textes donnent un nouveau impulse à la littérature de la jeunesse, en innovant la prose et les thèmes des œuvres. Un genre qui a contribué à la conciliation entre l'attente du public jeune et les attentes des enseignants. De cette manière, il devient une autre option romanesque qui s'ajoute aux textes travaillés depuis longtemps à l'école. Le style, la grammaire et les contenus s'éloignent des limites de la littérature formelle, comme nous le montrons dans les chapitres précédents. Et c'est précisément la proximité avec la littérature populaire qui permet aux genres policiers de se rapprocher de la jeunesse. Le polar entre à l'école comme une expression littéraire qui popularise le plaisir pour l'interdit, le gout pour l'inconnu et pour tout ce qui s'écarte des normes. De nouveaux programmes intègrent les pratiques littéraires, spécialement la culture de récit à l'école, en accordant une place privilégiée au roman policier. Travailler ce genre permet d'attirer des élèves peu enclins à lire et à écrire, en leur présentant des histoires ingénieuses qui demandent leur participation dans le jeu narratif.

L'intérêt pédagogique pour le polar est incontestable. Plusieurs orientations des plans d'études s'appuient sur les ressources du roman policier pour fonder une didactique de l'oral, de la lecture et de l'écriture.

3.2.Le roman policier comme objet d'étude

Dans cette rubrique, nous voulons présenter une sélection d'études et d'expériences qui abordent le polar dans une perspective didactique. Le choix de ces travaux répond aux travaux scientifiques publiés depuis les années 1990 sur la didactique du roman policier. Il s'agit de publications en papier dans des revues scientifiques spécialisées. Les ressources électroniques (articles, moyens d'enseignement, séquences didactiques) nous les considérons d'apparition récente, étant donné que plusieurs ne sont pas datés. Ce sont des documents parus en langue française pour deux raisons : a) garder la cohérence avec le chapitre précédent où nous avons parlé de littérature policière pour la jeunesse, parue en français, et b) simplifier la tâche de recherche de documents, étant donné le volume de travaux didactiques en autres langues (anglais, espagnol, portugais) qui pourraient élargir notre corpus.

Un premier moment est dédié à exposer l'ensemble d'études trouvées. Pour faciliter cette tâche, nous proposons un tableau qui englobe différentes dimensions des documents : les auteurs, la date de parution, la population (scolaire) visée, la ligne d'enseignement traitée, le type de roman policier abordé (sous-genre), ainsi que les principales activités scolaires proposées. Ce tableau synthétise donc les résultats et conclusions pour chaque investigation.

Un second moment comporte les différents commentaires et conclusions de ce travail de synthèse. Pour cette tâche nous voulons décortiquer les éléments remarquables de cet ensemble de recherches. Nous le répétons, il ne s'agit pas d'une enquête exhaustive de la documentation en langue française du sujet. C'est un échantillon qui nous semble représentatif puisque nous nous appuyons sur des œuvres entières (livres), des articles scientifiques (théoriques et récits d'expérience didactique) et des moyens d'enseignement. Cet

format de l'ouvrage et même le nombre de pages font partie du paratexte. Autrement dit, tout qui se trouve avant et après le récit.

échantillon regroupe aussi des documents parus en format papier ainsi qu'en version électronique. De cette manière, nous diversifions le support de diffusion des travaux en utilisant les nouvelles technologies informatiques. Au total, il y a 24 références, dont la plus ancienne date de 1979 et la plus récente de 2006, mis à part trois documents électroniques sans date de parution précisée.

Tableau 3. Études sur le roman policier.

Auteurs/ Organisation	*Date*	*Degré scolaire*	*Volet d'enseignement*	*Sous-genre policier*	*Activités*
Petitjean	1979[44]	5e	Lecture Écriture	Récit d'énigme (Structure)	Analyse de la description des espaces Analyse des personnages Analyse de la structure textuelle Production textuelle
Romnée	1984	6e	Lecture Écriture	Roman noir	Identification du genre Identification de collections Élaboration d'un journal de bord
Reuter	1987		Lecture Écriture	Roman à suspense	Analyse d'œuvres Production textuelle, réécriture
Vinson	1987		Lecture Écriture	Roman à suspense	Analyse d'une œuvre Élaboration de fiches d'évaluation pour l'écriture
Lits	1987		Exp. Orale Lecture Écriture	Récit d'énigme	Identification du genre Repère d'indices Analyse de la structure textuelle Production textuelle
Leclaire-Halté	1988	4e	Lecture	Récit d'énigme	Analyse de l'ordre temporel (temps fiction/temps narration) Analyse des personnages Analyse des séquences explicatives dans le roman
Schnedecker	1989	4e	Lecture Écriture	Roman noir	Identification du genre Classification des textes policiers Résumer la structure Reconnaissance du polar (paratexte) Élaboration d'un guide du polar
Lits	1989		Exp. Orale Lecture Écriture	Récit d'énigme	Identification du genre Repère d'indices Repère de la structure Analyse du paratexte Production textuelle
Amstutz	1993		Lecture Écriture	Récit d'énigme	Classification de textes policiers Identification du genre Description des personnages Élaboration de l'intrigue (Écriture) Focalisation de l'histoire Production textuelle
Masseron	1994		Lecture Écriture	Récit d'énigme	Analyse d'une œuvre Écriture de l'intrigue
Vernet	1995		Lecture	Récit d'énigme Roman noir	Identification du genre Analyse du paratexte Analyse d'œuvres Analyse de la description de la ville
Philippe-Sauvillers	1998		Exp. Orale Lecture	Récit d'énigme	Analyse du paratexte Analyse de l'intrigue

[44]Étude dont l'un des axes de travail porte sur la structure de caractère policière (énigme-enquête) de l'histoire lue : un récit de fiction.

			Écriture		Analyse des personnages Repère d'indices Formulation d'hypothèses Construction de l'intrigue (Écriture)
Dolz & Schneuwly	1998b	6e	Lecture Écriture	Récit d'énigme	Analyse d'indices Production textuelle
Beutel	2001	6e, 7e	Exp. Orale Lecture Écriture	Récit d'énigme	Analyse du paratexte Identification du genre Analyse des personnages Analyse du narrateur Analyse du discours des personnages Repère d'indices Analyse des étapes de l'enquête Formulation d'hypothèses Production textuelle
Mongermont	2002	6e	Écriture	Roman noir	Réflexion sur les composants du polar Production textuelle
Bonne-Dulibine	2002	Lycée	Lecture	Roman noir	Identification du genre Repère d'indices Analyse du suspense
Cogis, Huynh & Autiquet	2002	Enseignants en formation	Écriture	Roman noir	Analyse du paratexte Rédaction d'un guide du polar
Atelier de Lecture ASBL	2003	2e, 3e	Lecture	Récit d'énigme	Identification du genre Résumer des textes de référence Analyse des personnages Analyse du narrateur Analyse de l'enquête Formulation d'hypothèses
Boublil	2005	Classe relais	Exp. Orale Lecture Écriture	Récit d'énigme	Analyse des règles du récit policier Compte rendu visite tribunal judiciaire Production textuelle
Dibert, Lauriac & Malzieu	2006	Cycle 3 (CE2)	Lecture	Récit d'énigme	Analyse du paratexte Identification du genre Analyse des étapes de l'enquête Formulation d'hypothèses
Camelot	2006	5e	Lecture Écriture	Récit d'énigme (historique)[45]	Analyse du paratexte Identification du vocabulaire du Moyen Âge Analyse de l'intrigue Analyse des personnages Analyse du discours des personnages Analyse de la structure Rédaction d'un dialogue dans le récit
Dupuy, Paxion & Millat	[en ligne]	5e, 3e	Lecture	Récit d'énigme	Analyse d'une œuvre Repère d'indices Formulation d'hypothèses sur l'énigme Analyse des personnages Analyse du discours des personnages Analyse du narrateur Rédaction d'un portrait des personnages
Enseignons.be	[en ligne]		Lecture	Récit d'énigme Roman noir Roman à	Analyse du paratexte Repère d'indices Description de personnages

[45]L'œuvre analysée propose une histoire ressemblant à celle de *Le nom de la rose* (U. Eco).

				suspense	Analyse de structure textuelle
Savoirs CDI	[en ligne]	5e	Lecture	Récit d'énigme	Découverte du criminel Repère d'indices Formulation d'hypothèses

Nous pouvons faire différentes observations à partir du tableau présenté. Le premier fait référence à l'émergence de la recherche dans l'enseignement du roman policier. Évidemment, l'arrivée du polar à l'école impulse la recherche sur ce sujet, à travers les histoires inédites ou les adaptations des classiques. Le policier devient un objet didactique par le biais des différentes questions de recherche : qu'est-ce qu'on travaille avec les élèves ? Comment le faire ? Dans quelle démarche et quelles stratégies ? Ce sont ces quelques interrogations qui ont mené les chercheurs à traiter de ce genre. Le polar est donc un objet scolaire qui mérite d'être étudié.

Un autre aspect qui se distingue est la présence de recherches sur le polar dans presque toutes les années depuis 1987. Nous supposons que cela est dû à: a) l'envergure du sujet et la diversification des thèmes de recherche qui sont abordés dans l'enseignement du roman policier, b) les changements dans les pratiques pédagogiques d'enseignement, c) le besoin d'approfondir des aspects qui n'ont pas été abordés en détail, et d) la vigueur que montre le policier à nos jours. Nous sommes donc face au développement de l'investigation didactique de ce genre, qui avance en parallèle avec la diffusion des collections littéraires pour la jeunesse.

Le public visé des 24 travaux cités est également l'objet de nos commentaires. Nous voyons que la plupart des études sont destinées aux élèves de 5e et de 6e (huit références au total), compte tenu notamment de neuf références dans lesquelles il n'y a pas de remarques sur le degré scolaire ou l'âge des élèves. Ces études proposent des pratiques pédagogiques qui peuvent être utilisées – avec des adaptations — avec les plus petits comme les plus grands.

Le fait d'avoir plus de références pour ce rang scolaire est à mettre en relation avec l'âge conseillé pour commencer le travail du roman policier à l'école. Les conditions attachées à la maturité mentale des élèves, les caractéristiques des textes policiers eux-mêmes et les activités scolaires doivent s'adapter pour rendre intéressantes les tâches tant pour les enfants que pour les plus grands.

Par rapport aux volets d'enseignement (lecture, écriture, expression orale), on constate qu'un peu plus de la moitié des références travaillent simultanément la lecture et l'écriture, et parmi ces études certaines abordent aussi l'expression orale. Les autres références se concentrent sur des tâches de lecture (7) et quelques-unes sont spécifiques de l'écriture (3). À partir de ces résultats, nous pouvons dire que la logique de travail avec des textes appelle une approche qui inclut la compréhension et la production. Il ya une organisation qui vise à travailler la lecture et l'écriture, pour que les jeunes accèdent à la compréhension et à la production de romans policiers. La transition par des activités spécifiques de lecture est nécessaire, surtout si elle parvient à faire des enfants des producteurs de textes.

Cependant, comme le signalent différents auteurs, passer par la lecture n'assure pas que les enfants produisent de meilleurs textes. Les opérations mentales et les stratégies discursives que les sujets mettent en jeu dans la compréhension textuelle ne se reflètent pas proportionnellement dans les tâches d'écriture. En d'autres termes, le fait que les enfants travaillent la lecture, réalisent des exercices de compréhension et discutent sur les nouvelles policières ne signifie pas qu'ils parviennent ce faisant à écrire de meilleurs textes.

En résumé, parmi l'ensemble d'activités de lecture que nous trouvons dans les différentes références, nous identifions trois grandes catégories :

a) L'analyse des aspects généraux qui se réfèrent à l'ensemble du texte comme la compréhension d'une œuvre ou la structure du récit.
b) L'analyse des aspects spécifiques du texte : les personnages, la description de l'espace, le narrateur, les types de discours, l'organisation temporelle, le vocabulaire utilisé.
c) L'analyse des éléments dehors du récit :
    - Le paratexte (couverture, titre, images, etc.).
    - Les collections du genre policier.

Ces différentes activités peuvent être appliquées à tout type de texte (science-fiction, aventure, sentimental). D'une part, les activités sont articulées sur des éléments discursifs et linguistiques qui apparaissent dans tous les textes. Cette prédominance des critères textuels sur les critères génériques prend la forme d'une prééminence des éléments dépendants du discours au détriment des unités propres au policier (l'histoire à rebours, les indices, l'intrigue, le suspense). Dans ce cas, le roman policier est utilisé pour aborder des sujets présents dans tous les récits : structure, personnages, espaces, fonctionnement temporaire, narrateur, le type du discours, etc.

D'autre part, les activités impliquant une analyse du paratexte ainsi que les tâches qui concernent l'intertextualité et les savoirs encyclopédiques[46] peuvent être utilisées sur d'autres genres textuels. Ces sont des tâches qui ne visent pas l'histoire. Elles sont des exercices qui servent pour anticiper le travail avec le texte lui-même. Un ensemble d'actions retenues pour instituer la mise en situation de l'activité de lecture/écriture, comme une sorte de prélude aux activités sur le récit. Bien que les deux types d'activités précédentes soient de la même nature puisqu'elles sont fondées sur une structure didactique transposable à d'autres genres, nous avons voulu les séparer pour des effets d'analyse.

D'autres critères sont abordés dans les tâches de lecture :

- Repère d'indices.
- Analyse des étapes de l'enquête.
- Formulation d'hypothèses.
- Découverte du criminel
- Analyse de l'intrigue.

[46]Dans le sens des savoirs sur le monde et sur les textes en général, comme le propose Eco (1985a).

Évidemment, ces activités visent des éléments directement liés au roman policier. Les chercheurs interviennent sur les composantes qui sont caractéristiques de ce genre. Le résultat est un ensemble de tâches qui opèrent sur les propriétés référentielles et procédurales des polars : la recherche des indices, l'enquête, la construction d'hypothèses pour découvrir le criminel, l'analyse de l'intrigue. Elles portent sur des aspects qui ne figurant pas dans d'autres genres ou qui sont référés de manière implicite[47] dans quelques textes.

Nous identifions deux types d'entrées qui régissent les exercices de lecture : a) une entrée directe, caractérisée par des activités basées sur l'analyse des éléments propres au roman policier et, b) une entrée indirecte, qui utilise les histoires de détectives pour travailler des dimensions textuelles présentes dans tout récit narratif (les personnages, le discours, l'ordre temporel, etc.). Le roman policier se présente comme arrière-fond servant d'intermédiaire pour accéder à des savoirs qui sont présents dans d'autres genres narratifs. Dans cette entrée indirecte, les réflexions des élèves sont donc marquées par les propriétés du polar, ce qui peut donner des résultats différents s'ils travaillent un récit d'aventures ou un roman gothique. Par exemple, un travail ciblé sur les personnages peut être renforcé si on aborde une œuvre où ce critère est développé, comme dans le roman noir ou le roman à suspense, par opposition à d'autres types de textes — le récit d'aventures ou le récit d'énigme — où les personnages ont tendance à être simples, unidimensionnels, sans un grand dépliage littéraire. Cette voie indirecte risque alors de mener les élèves à des réflexions limitées au contenu du récit.

Les activités comportant de l'écriture conduisent généralement à la rédaction d'un roman policier. D'autres exercices sont ceux dans lesquels les élèves font un écrit par rapport aux activités de lecture préalablement développées. Un exemple est l'élaboration d'un guide pour le polar, une fois que les élèves ont travaillé sur l'identification du genre et sur les collections littéraires pour la jeunesse. Un autre exemple est l'élaboration d'un portrait des personnages, après avoir analysé les types de personnages d'un policier. Il s'agit donc de tâches corrélées avec des tâches de lecture.

Nous signalons que les trois références portant exclusivement sur l'écriture (en excluant celles qui abordent écriture et lecture), la procédure implique forcément des activités de lecture. En effet, nous identifions dans ces documents des tâches correspondantes à l'analyse du paratexte, l'identification du genre, et la réflexion sur les composantes du polar. Dans ces cas, le travail d'écriture est mis au point grâce à une préparation minime de lecture et de compréhension d'un policier. La conclusion évidente de tout ceci est qu'il faut avoir une phase de lecture, même si on va travailler l'écriture chez les élèves. En revanche, nous constatons que dans un travail concentré sur la lecture, est presque improbable l'implémentation d'une phase préalable d'écriture. Cette inversion de l'ordre (d'écrire pour lire) nous nous semble pratique dans une situation didactique, à moins que cette formule soit utilisée pour évaluer ou diagnostiquer les capacités scripturales des élèves.

Par rapport aux sous-genres policiers, nous voyons que le plus souvent cité est le récit d'énigme : dans 17 des 24 références de l'échantillon. La reconnaissance de ce sous-genre est

[47]Un exemple est le travail de Petitjean (1979), qui se centre sur l'analyse de l'énigme proposée dans un récit de fiction.

reflétée dans le travail pédagogique. À l'intérieur du genre policier, thriller, polar et autres séries noires semblent être négligés au profit du texte fondateur : le récit d'énigme. De cette manière, le modèle du récit d'énigme semble constituer l'archétype scolaire du roman policier.

Lorsqu'on aborde le roman noir ou le roman à suspense, les activités visent des aspects dominants de ces sous-genres. En fait, quand on propose la lecture d'un roman noir, une partie des activités inclut l'analyse du contexte du récit et de la psychologie des personnages. Lorsqu'on travaille sur le récit d'énigme, les tâches se déploient autour des analyses de la structure classique crime / enquête (des exercices sur l'intrigue, les indices, les hypothèses, la découverte du criminel). D'une certaine façon, le genre de policier « jalonne » les activités qui peuvent se faire. La didactisation du texte est conforme aux caractéristiques du polar. Elle a donc tendance à développer des exercices selon le type de polar. Ainsi, il est peu fréquent d'analyser l'enquête d'un roman à suspense, car elle n'a pas la même importance que dans le récit d'énigme. L'enquête dans ce sous-genre peut rester implicite, de sorte que l'analyse n'est pas si évidente pour les jeunes.

En résumé, nous trouvons divers exercices qui ciblent différents niveaux textuels :

- Des activités de qui abordent un trait du langage : lexique, syntaxe, grammaire (pour élargir le vocabulaire, pour identifier des groupes de mots à propos du roman policier, pour améliorer des erreurs de cohésion et de cohérence).
- Des activités préalables à l'accès aux récits : réflexion à partir d'enquêtes sociologiques, historiques, anthropologiques, analyse de textes critiques sur le policier.
- Des activités d'analyse sur le paratexte : exercices sur les éléments de la couverture, l'édition du texte le titre. Des tâches centrées sur l'anticipation et la mise en situation de l'objet enseigné.
- Des activités d'analyse du texte et/ou de quelques dimensions textuelles : réflexion sur la structure, sur les temps du récit, sur les types de focalisation, les personnages, le contenu, etc.
- Des activités sur des éléments constitutifs des policiers : lecture indiciaire, formulation d'hypothèses, lecture interprétative de l'énigme, analyse sur les effets de retardement et de suspens.
- Des activités d'écriture : production orale et écrite, écriture de textes policiers courts, moyens et longs, rédaction de dossiers.

Pendant la réalisation de ces activités, les auteurs soulignent certains obstacles dans le déroulement de ces expériences. Le premier est l'investissement en termes de temps pour développer une séquence didactique complète. Plusieurs étapes doivent être prévues, ainsi que des aides supplémentaires afin d'arriver à une production cohérente et d'envergure. La séquence doit alors proposer des activités pour l'affinement progressif des caractéristiques du roman.

Un autre aspect remarqué dans plusieurs références renvoie aux différences existant entre la compréhension et la production d'un roman policier. Quelques auteurs (Amstutz, 1993 ; Bonne-Dulibine, 2002) parlent d'une différence entre le fait de donner une série de

renseignements au sujet d'un évènement (le polar) et celui de raconter une histoire. Ces chercheurs parlent d'un décalage entre lire et écrire un roman policier. Pour eux, le travail préalable n'a pas été suffisant pour écrire un roman policier de bonne qualité. Ils concluent que pour écrire un policier complet et cohérent, les élèves doivent s'entrainer avec des tâches de lecture et d'écriture touchant tous les aspects de ce genre, du langage et de la composition d'un texte écrit. Une entreprise difficile et de longue haleine pour plusieurs enseignants et élèves.

En soulignant les difficultés des élèves lors de la lecture d'un roman policier, Bonne-Dulibine (2002) affirme que l'absence d'une culture livresque parmi les enfants est un obstacle pour comprendre les polars. Selon cet auteur, certains élèves n'ont pas de connaissances suffisantes pour comprendre quelques stratégies littéraires qui apparaissent dans une nouvelle policière : le type de langage, l'usage d'autres genres à l'intérieur du polar (les haïkus), d'autres problèmes syntaxiques (le discours indirect libre), lexicaux (certains mots). Un travail sur ces aspects est donc une autre tâche que les enseignants doivent prendre en compte.

Nous devons nous interroger sur les conditions pour lire et pour écrire un polar. Quelle est la logique qui intervient dans la construction de la compréhension et quelle est la logique dans la production d'un roman policier ? Il s'agit de la problématique de l'apprentissage de la compréhension et production textuelle, une thématique de longue date qui est actualisée dans le roman policier.

Malgré que les élèves montrent des difficultés quand ils travaillent un polar, nous croyons que ce genre offre des particularités qui favorisent leur usage à l'école. Il est un objet littéraire qui permet une utilisation didactique immédiate, grâce aux structures très particulières, extrêmement typées. De cette manière, les procédés connus font que le texte s'efface devant le référent. Cette caractéristique facilite l'identification des textes par les élèves. Il est aussi possible d'accéder au roman policier à travers les autres phénomènes culturels — télévision, cinéma, bande dessinée — et de lier les connaissances littéraires avec les référents les plus proches de l'élève. Une autre voie est proposée par Romnée (1984), qui fait usage aussi de textes critiques et de référence pour situer la discussion du roman policier avec les élèves.

Pour les auteurs référés un travail ludique du polar peut stimuler l'apprentissage de la lecture, de l'écriture, de l'expression orale, dans une dimension de plaisir, et de rendre plus intéressant ce type de littérature aux élèves. Le travail ne consiste pas simplement à leur donner quelques vagues conseils à propos du roman policier, ou de proposer des exercices traditionnels d'analyse de textes. La remarque des auteurs est de diriger les efforts vers l'appropriation littéraire du genre, de ses formes discursives, de ses propriétés comme artéfact culturel et social. L'étude de Cogis, Huynh et Autiquet (2002) montre une expérience avec des enseignants en formation. Des ateliers pour écrire un roman noir ont été proposés comme dispositif de formation. Cette pratique permet aux étudiants d'entrer dans la situation d'un auteur et de confronter leurs connaissances et leurs difficultés au moment de l'écriture. Elle sert aussi pour sensibiliser le futur enseignant à la vision du monde de l'enfant, en le remettant dans la situation de l'élève en face d'une tâche de production textuelle.

Après avoir situé certains aspects de l'analyse des documents référencés dans le tableau, nous voulons terminer ce chapitre par une conclusion sur la transformation du roman policier lorsqu'il entre dans l'école, sinon la dernière transformation statutaire subie par ce genre, encore vilipendé par la critique, mais apprécié par les enseignants et les élèves.

3.3. Du « mauvais » au « bon » genre

Le roman policier est-il sorti finalement de son ostracisme ? Nous pouvons dire que oui, si l'on considère la passion qu'il a suscitée et qu'il suscite encore. Non si l'on regarde du côté des dictionnaires de littératures qui souvent font peu de place (ou pas du tout) aux romans policiers ou à leurs auteurs (Auriac, s.d.).Les jugements de valeur renvoient à l'écriture gorgée de clichés, à la violence comme piment romanesque et au langage simple et parfois vulgaire.

Comme nous essayons d'examiner dans chaque chapitre, le polar est investi d'un nouveau statut. Le processus de légitimation du genre policier reçoit l'impulsion des entrepreneurs culturels, des mouvements artistiques et des changements sociaux. Ces facteurs font de ce genre un phénomène qui tend à occuper une place différenciée parmi les œuvres paralittéraires.

Longuement ignoré par l'école, le roman policier apparaît maintenant dans les manuels scolaires, dans la liste d'ouvrages de littérature pour la jeunesse, dans les pratiques scolaires. La création de collections mobilise l'engouement des élèves. Ils sont donc attirés à lire et à écrire une nouvelle littérature plus proche de leurs préférences.

Introduire et pratiquer le polar à l'école revient, dès lors, non seulement à transformer son statut didactique. Il implique aussi la transformation de tout l'ensemble d'œuvres reconnues dignes d'être enseignées, en permettant l'accès à un genre auparavant considéré comme infra littéraire. Le développement de la littérature pour la jeunesse mobilise l'inscription du roman policier dans les projets scolaires. L'ensemble d'études référées dans le tableau nous montre l'importance de ce genre pour les chercheurs et les didacticiens. Le policier se transforme dans un genre pour les plus jeunes et, presque en même temps, il devient un genre didactisé grâce aux modifications pédagogiques. Ces changements impliquent l'utilisation des textes au profit des caractéristiques langagières ou au profit des propriétés esthétiques du polar. De cette manière, il est possible de concevoir des activités pour travailler différentes dimensions textuelles, en conduisant les élèves à comprendre ou à produire un roman policier.

Le genre didactisé se présente comme un objet enseigné caractérisé par le déploiement de tous ses traits textuels, par la mise en relation avec d'autres phénomènes culturels (BD, cinéma, télévision) ou scientifiques (textes de référence et critique littéraire), par l'incorporation de l'expérience de chaque élève à travers les histoires lues et écrites. Pour donner un exemple de cet effet de transposition didactique, dans le chapitre qui suit, nous voulons analyser un

manuel d’enseignement pour le roman policier. Cette analyse peut donner des pistes sur les transformations que le cadre scolaire imprime au polar.

4. Le roman policier dans les matériels scolaires

4.1. Introduction

Dans ce dernier chapitre, nous voulons approfondir les analyses d'une série d'activités d'enseignement présentes dans les matériaux scolaires d'aujourd'hui. Dans notre cas, il s'agit de montrer la manière dont sont constitués les différents dispositifs didactiques pour enseigner le roman policier. Pour réaliser cette tâche, nous utiliserons un moyen d'enseignement élaboré par un groupe de travail composé de didacticiens et d'enseignants. Le document conçu par cette équipe fait partie d'un ensemble d'outils scolaires au service des enseignants de la Suisse romande.

Nous avons montré dans le chapitre précédent comment le roman policier se transforme lorsqu'il devient objet d'enseignement. L'intérêt des chercheurs en didactique de langues pour les objets d'enseignement s'est développé vers les années 1980, comme on le constate avec la multiplication d'études, d'expériences et de stratégies d'enseignement. Dans le cas du roman policier, cette tendance est parallèle à la création de collections policières pour la jeunesse et à l'utilisation de cette littérature à l'école, notamment pour développer la lecture. Les études et les contributions scientifiques pour ce genre ont permis de documenter la problématique du roman policier dans les processus d'enseignement et d'apprentissage. Dans ce mémoire, nous avons fait une brève analyse de ces recherches (Reuter, 1987 ; Lits, 1987, 1989 ; Leclaire-Halté, 1988 ; Masseron, 1994 ; Dolz & Schneuwly, 1998b ; Mongermont, 2002 ; Camelot, 2006). Nous avons identifié les dimensions du genre reprises pour l'enseignement de la lecture et de l'écriture dans ces études, les différentes démarches didactiques et leurs effets sur les capacités langagières des élèves.

Comme nous l'avons mentionné dans l'introduction de ce mémoire, ce chapitre prolonge la réflexion entamée dans le chapitre un. En effet, nous nous centrerons sur la notion de genre pour examiner la place et le rôle du roman policier dans l'école. Pour soutenir notre proposition, nous nous appuierons sur la perspective théorique développée par des didacticiens comme B. Schneuwly et J. Dolz. Ces auteurs ont élaboré un cadre conceptuel à partir de recherches concrètes sur les pratiques d'enseignement du français en milieu solaire genevois. Dans notre cas, nous considérons que l'objet de notre travail, le roman policier, fait partie de l'enseignement du français lorsqu'il devient un objet didactisé. Ainsi, l'approche de ces auteurs peut faciliter l'analyse et la discussion de la séquence didactique de notre étude.

Nous voulons d'abord faire part de certaines précisions d'ordre théorique pour situer notre objet d'étude. Ces précisions nous permettront d'aborder l'étude du polar en tant qu'objet didactisé. Dans les chapitres précédents, nous avons développé un cadre théorique axé sur la caractérisation du genre et ses transformations lors de son entrée à l'école. Ici, nous pointerons les éléments didactiques qui nous semblent pertinents pour l'analyse d'une séquence d'enseignement.

Dans la deuxième section, nous présenterons à titre d'exemple, l'analyse d'un moyen d'enseignement. Nous ferons une description de la séquence, de son contenu et de son organisation et nous analyserons les ateliers en commentant les activités scolaires proposées dans la séquence.

Pour clore ce chapitre, nous proposerons quelques conclusions qui ressortent de cette analyse, de manière à mieux saisir les spécificités du roman policier lorsque, d'objet de référence, il devient objet scolarisé grâce à l'action de la didactique.

4.2. Quelques précisions conceptuelles.

Nous organisons notre cadre conceptuel autour de quatre concepts : le genre, l'outil, la séquence didactique, la transposition didactique. Ceux-ci englobent les éléments pour réaliser, comprendre et expliquer notre démarche.

Le premier concept est le *genre* textuel. Nous l'avons déjà dit, il est compris comme une forme d'organisation du langage qui permet de stabiliser les pratiques langagières. Développée par Bakhtine (1984), cette notion facilite la reconnaissance d'un évènement communicatif, d'une pratique langagière. Les genres fonctionnent donc comme un modèle commun, de sorte qu'ils constituent une norme. Ils correspondent ainsi à un stock d'énoncés attendus, préconstruits et stabilisés dans un monde social donné (Aeby Daghé, 2008).

Pour notre travail, le genre représente l'unité de base pour la conduite de notre recherche. Parmi les genres bien connus, on compte le conte, la lettre de lecteur, la conversation, la nouvelle, l'exposé, la recette. Ces genres réfèrent en même temps à des sphères d'activités humaines identifiables – la littérature, la vie civique, les relations humaines, l'édition littéraire, la transmission de savoir —, ainsi qu'à des formes textuelles (Thévenaz-Christen, 2005).

Les formes textuelles que constituent les genres s'articulent autour de trois dimensions : le contenu, la structure et les configurations spécifiques des unités linguistiques. Ces dimensions sont à la fois les aspects suivant lesquels le genre comme pratique sociale deviendra un objet d'enseignement. De cette manière, les dimensions en question fondent les contenus d'enseignement et permettent d'identifier les capacités langagières à développer chez les élèves. Le genre permet aussi de mieux définir les fonctionnements disciplinaires et scolaires. Bref, il est fondamental pour les didactiques (Reuter, 2007b).

Les genres nous permettent d'orienter nos interactions communicatives. Ainsi, ils préfigurent les possibles actions langagières (Dolz, Moro & Pollo, 2000) dans la mesure où les genres situent l'agir langagier dans un système social, culturel et historique. Selon Reuter (2007b), les genres appuient l'apprentissage étant donné qu'ils sont des outils qui permettent de manipuler le discours, en le produisant, en le reconnaissant.

Le point de vue didactique conçoit le genre comme un outil matériel comportant des significations. Ces significations configurent le champ sur lequel le genre déploie les

différentes caractéristiques langagières. De cette façon, l'ensemble de significations que mobilise le genre favorise certaines approches pédagogiques. Comme le signalent Schneuwly et Dolz (1997, p. 29), « les genres textuels par leur caractère générique sont bien un terme de référence intermédiaire pour l'apprentissage. Sur le versant de l'usage et de l'apprentissage, le genre peut ainsi être considéré comme un méga-outil qui fournit un support à l'activité dans les situations de communication et un repère pour les apprenants ».

Dans le cadre scolaire, le roman policier est un genre textuel utilisé pour initier les élèves à la lecture et à l'écriture de récits. Dolz et Schneuwly (1998b) signalent plusieurs fonctionnements qui sont favorisés dans le travail avec des polars. Le lecteur doit être attentif à la recherche d'indices textuels pour élucider la solution de l'énigme. Il doit aussi éviter se laisser ruser par les fausses pistes qui dissimulent le coupable. En ce sens, l'activité du lecteur revient à mettre en relation des indices pour décrypter le mystère. La formulation d'hypothèses et leur vérification sont également impliquées par la lecture d'une nouvelle policière.

Du point de vue de la production, le roman policier exige la capacité d'anticiper l'énigme et de proposer la solution d'une affaire en apparence indéchiffrable. L'écrivain doit décider du coupable et imaginer les mobiles du délit. L'occultation des indices pour garantir le suspense dans l'intrigue, ainsi que la présentation subtile d'autres indices sont aussi des opérations que l'auteur doit mettre en jeu s'il veut tromper le lecteur. Le jeu entre une information proposée et une autre cachée doit mener à la jouissance du lecteur. La surprise est donc le dernier élément qu'utilise l'auteur pour attirer le lecteur et le faire rentrer dans la peau des personnages du polar (Dolz & Schneuwly, 1998b).

Dans le rapport enseignement-apprentissage, le concept du genre se dédouble : il sert d'outil à disposition des enseignants, il permet d'établir un cadre pour l'apprentissage des élèves. Le genre n'est plus seulement outil de la communication, il est à la fois objet de l'enseignement/apprentissage. Le policier n'est plus seulement un objet littéraire, il devient aussi un objet d'enseignement-apprentissage. Le genre évoque une pratique langagière qui est nécessairement en partie artificielle puisqu'elle est instaurée à des fins d'apprentissage, or l'élève se trouve donc dans une transformation du genre de référence (Schneuwly & Dolz, 1997).

En ce sens, les genres dans l'école sont les points de référence centraux pour la construction, à travers les plans d'études et les manuels, de la progression scolaire, notamment dans le domaine de l'écriture.

Défini comme outil, ou méga-outil (Schneuwly & Dolz, 1997), le genre est un artéfact servant dans des situations d'enseignement et d'apprentissage. Le genre évoque alors le concept d'outil qui nous semble pertinent à développer.

Dans les termes de Wirthner (1996), dans un contexte didactique, l'outil peut être conçu comme un artéfact au service des situations d'enseignement et d'apprentissage. Divers éléments peuvent être considérés comme des outils didactiques : manuels, feuilles d'exercices, textes servant de supports aux activités scolaires.

Comme nous l'affirmions plus haut, le genre est un outil qui permet à la fois la production et la compréhension de textes, et constitue une forme langagière prescriptive. Le genre s'insère dans un cadre qui organise l'activité à enseigner. Cette organisation se présente comme une séquence didactique. Elle permet de programmer l'enseignement en déployant les savoirs. En ce sens, le genre et la séquence didactique sont les outils didactiques qui nous semblent importants dans notre cadre conceptuel.

La *séquence didactique* – troisième notion —, en reprenant la définition de Pasquier et Dolz (1996), fait référence à la construction d'ateliers d'enseignement/apprentissage, constitués par une série d'activités et d'exercices suivant un ordre déterminé afin de résoudre, progressivement, les difficultés des élèves. La séquence didactique présente dans la pratique un ensemble d'activités et de tâches d'enseignement qui a pour but la constitution d'un objet à enseigner. Selon Schneuwly (2000), elle opère comme un espace intégrant les différentes dimensions qui appartiennent au genre travaillé. La séquence didactique est ainsi un domaine où a lieu la construction de nouvelles capacités langagières, un espace d'émergence préméditée des opérations mentales chez les élèves.

La démarche didactique est ainsi conçue sur la programmation successive des dimensions de l'objet enseigné. Cette organisation répond à la complexité et la spécialisation des savoirs liés à l'objet de référence. Les enseignants agencent l'organisation de la séquence à travers des activités, mais aussi les moyens d'enseignement prévoient la progression des apprentissages (Schneuwly, 2009a). De cette manière, la programmation est le résultat du dépliement des différentes facettes de l'objet à force de rentrer dans une logique didactique.

La séquence didactique est un choix concret afin de décomposer l'objet enseigné. Une décomposition sur différents aspects: sur l'objet lui-même, sur certains de ses composants ou sur des éléments de chacune de ses composantes. (Dolz, Schneuwly &Thévenaz-Christen, 2008). En ce sens, la didactisation sectorise l'objet en petites unités pour les étudiants d'y accéder. Cette décomposition conduit à des outils pédagogiques tels que les supports matériaux, les consignes, les modes de travail afin d'accéder à l'objet par ses différentes dimensions (Schneuwly, 2009b).

Également, la séquence didactique évoque l'idée de diverses stratégies pour organiser les contenus à enseigner. Comme le postule Schneuwly (2009a), ces contenus sont fixés par l'intermédiaire de différentes situations, activités ou exercices qui favorisent le rapprochement de l'élève aux savoirs. Le découpage de l'objet d'enseignement – le genre policier — dans des composants limités dans le temps et l'espace est donc indispensable dans le contexte scolaire. Ce découpage permet de manipuler les contenus pour être travaillés avec les jeunes scolarisés.

En synthèse, transforme les pratiques des enseignants et les représentations qu'ils se font de l'objet et de son enseignement/apprentissage. Une séquence d'enseignement/apprentissage s'organise dans le temps et comprend une certaine durée. Le contenu d'enseignement s'ancre dans une mise en scène artificielle, le plus souvent simplifiée et adaptée au public. Le contenu est décomposé en divers éléments entre eux inter reliés, comportant des observations, des exercices ou autres activités de l'élève (Thévenaz-Christen, 2005).

Le processus de simplification et d'adaptation du contenu est ce qui on appelle *transposition didactique*. Issu des travaux de Verret (1975) et de Chevallard (1995), ce concept explique comment l'ensemble de transformations subit par un contenu du savoir devient un savoir à enseigner. Il s'agit d'un dédoublement du genre de référence qui devient genre à apprendre et à communiquer.

Pour Schneuwly (2009a), le savoir didactisé n'a plus la même fonction parce que le contexte de son usage originel s'efface devant l'incorporation dans un domaine scolaire. Le genre textuel est actualisé à partir d'autres formes de discours et proposé dans des situations qui diffèrent avec l'usage habituel, le texte devient alors un objet d'enseignement.

La transposition didactique cerne la construction du savoir scolaire en utilisant les pratiques de référence. D'un côté le savoir savant sur lequel opère, de l'autre côté, une réélaboration en un savoir scolaire. Ainsi, les savoirs sont parcellisés, adaptés, voir transformer pour les rendre enseignables. Cette notion facilite l'analyse, la compréhension et l'explication à propos de la constitution des savoir à enseigner.

La reformulation de ce genre de référence dans un genre didactisé mobilise un ensemble de savoirs linguistiques, discursifs et littéraires sur la base de différentes opérations cognitives et psycholinguistiques, telles que l'anticipation, l'inférence, la formulation d'hypothèses et la planification. Les connaissances langagières et ces fonctionnements cognitifs constituent la source sur laquelle le genre policier opère comme un outil d'approfondissement des connaissances, de construction de significations, d'exploration et de transformation de valeurs.

L'objet d'enseignement apparait ainsi comme un maillon d'une longue chaîne de transformations des savoirs à des fins d'enseignement et d'apprentissage (Schneuwly, 2009a). La reconfiguration du genre dans le cadre scolaire implique la construction de tâches spécifiques qui renvoient aux facettes du genre de référence. Cette entrée dans le milieu scolaire définit les différentes modalités de l'outil langagier en configurant les objectifs d'apprentissage.

Le concept de *transposition didactique* constitue une orientation dans le processus d'élaboration d'un modèle didactique du roman policier, utilisant la lecture et l'écriture dans ses dimensions d'objet transposé.

Le modèle didactique du genre comporte la définition du genre en tant qu'objet d'enseignement. Il est composé par les différentes dimensions qui entrent en jeu dans le processus de didactisation (de Pietro & Schneuwly, 2003). Dans notre cas, la modélisation s'appuie notamment sur les théories décrites et commentées dans les deux premiers chapitres, c'est-à-dire, celles qui nous avons permis de classifier les polars – la typologie du roman policier —, de concevoir le roman policier dans une organisation indiciaire – le paradigme indiciaire —, la démarche interprétative lors de la lecture du roman policier – le cadre herméneutique —, ainsi que les conceptions sur les demandes lorsqu'un individu lit ou écrit un policier. Elle prend en considération les travaux des didacticiens, chercheurs et enseignants

qui nous ont présentés dans le chapitre trois, à propos de l'étude du roman policier du point de vue didactique.

Notre proposition est de regarder le roman policier en tant qu'objet d'enseignement, autrement dit, de voir la manière que le genre émerge lors des interactions didactiques entre l'enseignant et les élèves. La voie d'accès est le moyen d'enseignement dont l'organisation des contenus permettra de ressortir le modèle didactique sous-jacent. Il s'agit d'étudier comment le polar se transforme afin d'entrer dans le processus de didactisation dans un manuel scolaire. Par la suite, nous montrerons l'analyse d'un moyen d'enseignement en examinant les contenus et les méthodes qui y sont proposées pour enseigner le roman policier.

4.3. Analyse d'une séquence didactique

4.3.1. Les questions de recherche

La réflexion sur les dispositifs didactiques et leur usage dans l'enseignement nous ont conduits à l'étude d'une séquence didactique comportant huit ateliers sur le roman policier, et notamment sur le récit d'énigme. Pour analyser ce dispositif, nous formulons des questions de recherche. Celles-ci nous permettront de découper l'objet enseigné en fonction de nos paramètres de recherche :

1. Qu'est-ce qui est enseigné lorsqu'on travaille le roman policier à l'école ?
2. Quelles sont les dimensions du genre qui sont développées à la suite de l'enseignement du roman policier ? Comment ces dimensions sont-elles déployées dans un moyen d'enseignement ?
3. Quelles sont les activités scolaires proposées ? Comment s'organisent-elles ?
4. Quelle est la place des activités de lecture et d'écriture ? Et comment s'articulent-elles ?
   Comment le travail sur la langue française et le genre policier se structure-t-il ?

4.3.2. Description du matériel

La séquence didactique que nous allons analyser a été élaborée par Joaquim Dolz en collaboration avec le groupe Polar[48]. Elle a été publiée dans un moyen d'enseignement pour des élèves de 5P – 6P sous le titre « Le récit d'énigme : le livre à compléter ». Ce dispositif aborde donc un sous-genre du policier. Bien que la séquence soit constituée pour la plupart d'activités de lecture, elle intègre également la production d'un récit sous forme de texte lacunaire, comme le titre le suggère.

[48]Le groupe *Polar* était une équipe de travail de l'Université de Genève, constituée par des enseignants et des didacticiens intéressés par l'étude et l'amélioration de l'enseignement des textes, notamment des romans policiers.

La séquence comporte huit ateliers organisés de la manière suivante[49] :

Atelier 1 : *J'enquête sur des romans policiers*. Dans cet atelier l'enseignant cherche à sensibiliser les élèves au genre policier en général, sans faire de différence entre l'énigme, le suspense et le roman noir. L'objectif est la découverte de la place des romans policiers dans la littérature d'évasion.

Atelier 2 : *Sur les traces du narrateur*. Cet atelier est basé sur la notion du narrateur, c'est-à-dire, l'instance responsable de raconter l'histoire à l'intérieur du récit. Le changement de la perspective narrative est une dimension importante de l'ensemble des activités de cet atelier.

Atelier 3 : *Inventer des personnages*. Le but de cet atelier est d'examiner les différents personnages d'un récit d'énigme : la victime, le détective, le criminel, les suspects. Ici, c'est la réflexion autour des liens qui unissent les personnages qui est mise en exergue.

Atelier 4 : *Où l'on recherche des pistes pour identifier le coupable*. Axé sur la lecture d'un récit d'énigme inachevé, cet atelier essaie de mettre les élèves dans la peau d'un détective. Ils doivent chercher des pistes, formuler des hypothèses, éliminer des faux suspects et résoudre le mystère en identifiant le coupable.

Atelier 5 : *Les dialogues dans l'énigme*. L'analyse des parties dialoguées dans les textes est l'objectif de cet atelier. Il est destiné à l'examen des différents aspects impliqués lorsque les personnages parlent.

Atelier 6 : *Le temps du verbe. Le présent narratif.* Dans cet atelier, les exercices visent à sensibiliser les élèves à la possibilité de rédiger un récit d'énigme au présent narratif. L'alternance d'activités de lecture de textes et l'usage des temps de verbe dans des textes lacunaires servent la maîtrise d'autres ordres temporels.

Atelier 7 : *À la recherche d'un titre.* Les élèves sont invités à observer des types de titres de récits d'énigme et d'essayer d'en produire d'autres semblables. Ces titres se regroupés en trois types de rubriques : groupe nominal évoquant le mystère, le lieu, les personnages ou l'objet recherché ; une question énigmatique ; le jeu de mots.

Atelier 8 : *Liste de contrôle.* Ce dernier atelier présente une liste de constats destinée à favoriser l'écriture finale dans la séquence didactique. Cette liste récapitulative est élaborée par les duos d'élèves qui composeront le tandem d'auteurs pour écrire le texte à compléter. L'activité d'écriture comporte le choix d'un titre au récit, ainsi que l'achèvement du récit d'énigme. Pour cette tâche, la liste de contrôle sert d'aide-mémoire lors de l'écriture.

Nous avons élaboré des tableaux[50] pour synthétiser la description de chaque atelier. Cette façon de présenter les données nous facilite aussi la tâche d'analyse de la séquence, puisque les tableaux contiennent les rubriques pour examiner les différents ateliers. Voici un exemple de tableau de synthèse :

[49]La description des ateliers reprend les informations consignées dans la section correspondante à la notice pour les enseignants, incluse dans le moyen d'enseignement.
[50]La totalité de tableaux (8) se trouve dans les Annexes de ce document.

Tableau 4. Fiche synthèse d'atelier

Atelier 3	**Inventer des personnages**
Exercice	1
Contenu	La création des personnages pour un récit d'énigme
Objectif	-Reconnaître les personnages d'un récit d'énigme et leurs fonctions -Inventer à partir d'un fait divers les personnages d'un scénario pour un récit d'énigme
Matériaux	-Fait divers *A Strasbourg. Le « Gang des caramels »* -Fiche signalétique pour chaque personnage : la victime, le détective, les suspects (le « gang des caramels » et le coupable.
Consigne	Inventer les personnages d'un récit d'énigme à partir d'un fait divers
Aides supplémentaires	Notice pour introduire les élèves à la fiction d'un RP : imaginer que les enquêteurs se sont trompés. Fiche signalétique pour remplir les données des personnages (nom, prénom, âge, profession), leurs traits (physiques, caractère), leurs aventures, les preuves (les suspects), les liens avec les autres personnages.

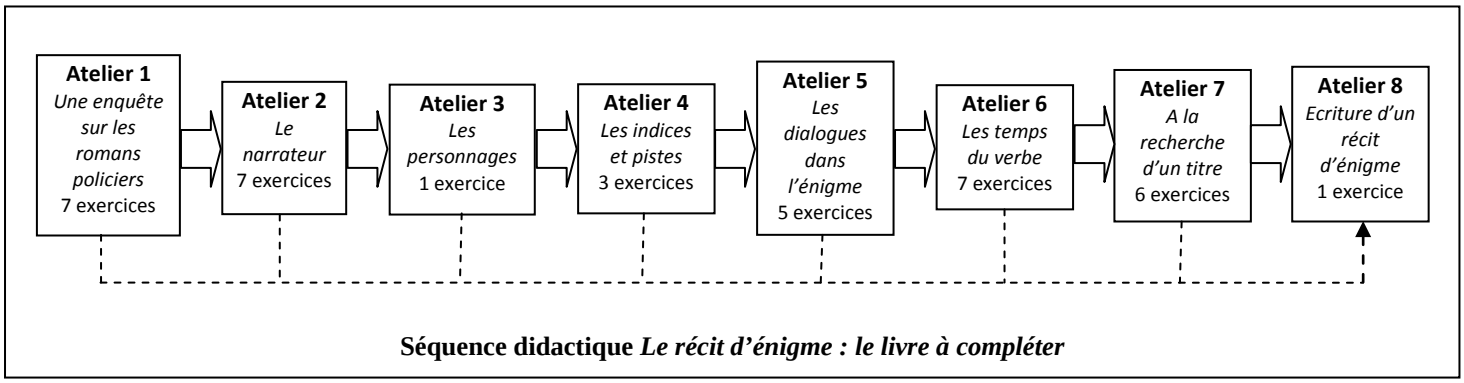
Ainsi, les sous-unités d'analyse – les différents outils d'enseignement — portent sur les contenus, les objectifs, les supports (les matériaux), les consignes, et les éventuelles aides supplémentaires. De cette manière, l'information consignée dans le moyen d'enseignement, grâce à ce découpage, devient une donnée de la recherche.

Passons maintenant à l'analyse de notre séquence didactique.

4.3.3. Vision générale de la séquence didactique

L'analyse que nous proposerons donne un aperçu global de la séquence d'enseignement, nous focalisant sur les différentes activités et la logique sous-jacente des objectifs, consignes et supports utilisés dans les exercices. Notre proposition est d'abord, observer l'ensemble de la séquence pour pouvoir donner sens aux épisodes analysés. La totalité de la séquence se montre dans le schéma suivant :

Figure 1. Schéma de la séquence didactique.



Séquence didactique *Le récit d'énigme : le livre à compléter*

Le schéma présent la manière dont l'objet –le récit d'énigme- est découpé dans une démarche progressive. La séquence est composée de différents thèmes ou contenus qui se rencontrent dans l'objet à travailler. Nous observons que les ateliers sont construits à partir des aspects de ce sous-genre du roman policier.

La démarche proposée est organisée de manière à ce que le dernier atelier soit tributaire des acquis des ateliers précédents. Cette structure se reflète dans les découpages de l'objet qui aboutissent à la construction/consolidation de capacités langagières. Ces habiletés sont mises en scène lors du dernier atelier, quand les élèves doivent écrire un récit à compléter. Quels sont alors les différents outils qui permettent de faire du récit d'énigme un objet d'étude ? Cette question regroupe les cinq interrogations de recherche définies au début de la section.

Pour répondre aux questions, nous proposons trois catégories qui reprennent les aspects évoqués dans nos questions. Ces catégories font référence aux objets d'enseignement, les activités proposées, la démarche de l'élève et le rapport entre la langue et le roman policier.

- Les dimensions privilégiées du genre.

La logique dans la construction du récit d'énigme en tant qu'objet didactisé suit les différentes facettes de ce type de texte. En effet, le genre est découpé à partir des contenus correspondants aux caractéristiques du récit d'énigme. Le premier atelier introduit les élèves à cette littérature à travers les éléments du paratexte (repérage de collections, des titres) et en prenant appui sur leurs connaissances préalables (le vocabulaire lié aux romans policiers, des personnages caractéristiques du roman policier).

Les ateliers 2, 3 et 4 abordent trois objets clés dans le récit d'énigme. Les ateliers deux et trois se centrent sur le narrateur et les personnages respectivement. L'atelier quatre met l'accent sur les indices et le repérage des pistes. Ces objets constituent des axes sur lesquels le récit d'énigme est conçu, nous rappelant le jeu où l'auteur cherche à tromper le lecteur à travers le type de focalisation de l'histoire, les caractéristiques des personnages et la dissimulation/présentation de pistes. Il s'agit donc d'aspects qui prennent leur racine dans l'histoire de ce genre de référence.

Dans les ateliers 5, 6 et 7, les objets d'enseignement portent sur des aspects discursifs (les dialogues et les temps du verbe) ou sur du paratexte (le titre). Bien que ces dimensions ne soient pas distinctives du récit d'énigme[51], on peut signaler qu'elles sont utilisées dans un cadre plus large que celui de l'objet. Dans ces trois cas, les outils langagiers sont mis au service de l'usage de l'objet spécifique : pour l'atelier 5, il s'agit d'étudier les dialogues dans les explications du détective lors de la résolution du cas ; dans l'atelier 6, les temps du verbe sont élargis pour la manipulation de l'histoire et pour créer des effets de retardement de l'action ; pour l'atelier 7, l'identification de catégories verbales proche du roman policier sert à donner un titre à un récit d'énigme.

[51]Comme pourraient l'être les dialogues dans le roman noir ou le fonctionnement temporel dans un roman à suspense, par exemple.

Finalement, le dernier atelier intègre l'évaluation de la séquence sous la forme de fiche de lecture. Cette fiche sera ultérieurement utilisée lors de l'écriture d'un récit d'énigme. En quelque sorte, la production écrite constitue l'objet invisible des autres ateliers. La médiation d'autres outils[52] didactiques fait que l'écriture se transforme en objet travaillé, de façon latente dans tous les autres ateliers.

Nous voulons aussi signaler que la littérature policière pour la jeunesse est l'objet qui traverse la séquence. Nous l'observons dans les différents textes travaillés servant à cadrer l'activité d'écriture d'un texte, pour l'atelier huit. Bien que cette littérature fasse partie des matériaux ou des supports des ateliers, elle accomplit de façon implicite le rôle d'objet à enseigner.

- Les activités scolaires proposées.
    - Les exercices.

Pour cette catégorie, ce qui nous intéresse est l'identification des tendances par rapport à l'ensemble des exercices mis en œuvre dans la séquence. Les activités scolaires proposées lors des ateliers impliquent un rôle actif des élèves, en essayant qu'ils deviennent des lecteurs attentifs et des auteurs astucieux. Ceci peut être vérifié lorsqu'on observe les différents types d'exercices dans les ateliers.

Nous répertorions les exercices avec le suivant tableau :

Tableau 5. Exercices catégorisés par le type d'activité à faire

Exercices d'identification	**Exercices d'analyse**	**Exercices d'écriture**	**Exercices de lecture**
A1E1: genre[53] A1E2 : titres A1E3 : personnages A1E4 : auteur A5E2 : dialogues A6E3 : temps du verbe A6E4 : temps du verbe	A1E5 : lexique A2E1 : narrateur A2E7 : narrateur A3E1 : personnages A4E1 : pistes A4E2 : pistes A4E3 : pistes A5E1 : dialogues A5E3 : dialogues A6E1: temps du verbe A6E2: temps du verbe A6E7: temps du verbe A7E6 : titre A8E1 (récapitulatif)	A1E6 : lexique A1E7 : lexique A2E2 : narrateur A2E3 : expérience de vie A2E4 : narrateur A2E5 : narrateur A2E6 : narrateur A3E1 : personnages A4E1 : pistes A5E4 : dialogues A5E5 : dialogues A6E5 : temps du verbe A6E6 : temps du verbe A7E1 : titre A7E2 : titre A7E3 : titre A7E4 : titre A7E5 : titre A7E6 : titre A8E1 : production textuelle	A2E7 : narrateur A4E1 : pistes A5E4 : dialogues A8E1 : le livre à compléter
7 exercices	14 exercices	20 exercices	4 exercices

[52]Nous parlons notamment des exercices d'écriture à travers les réponses écrites, l'élaboration de fiches de lecture et la rédaction de petits textes.

[53]La nomenclature que nous utilisons correspond à l'atelier, l'exercice et la dimension traitée. Dans ce premier cas (A1E1 : genre), il s'agit de l'atelier 1 et de l'exercice 1 dont la dimension abordée est le genre policier.

Un premier regard nous permet de nous rendre compte de la prédominance d'exercices d'écriture ou de réécriture (20 exercices), puis apparaissent ceux se rapportant à l'analyse (14 exercices). Par contre, les exercices de lecture et d'identification d'éléments (exercices pour biffer la réponse correcte) ne prennent pas un rôle majeur dans la séquence. Il semble donc que les activités scolaires qui demandent une réflexion plus approfondie occupent une place centrale dans ce dispositif d'enseignement. En effet, l'analyse, l'écriture et la réécriture supposent un effort cognitif et langagier plus grand que les tâches d'identification ou de lecture du récit. Nous remarquons toutefois que toutes les activités supposent un passage par la lecture, cependant nous optons pour une classification d'exercices visant à l'agir principal demandé par la tâche, à savoir l'écriture.

Comme dans le genre destiné à des adultes, le genre didactisé propose différentes activités qui priorisent l'histoire de l'enquête. En effet, les exercices visent à favoriser un lecteur/auteur qui sera à même de reconstituer le puzzle de l'énigme. Pour ce faire, les tâches d'analyse et d'identification exigent de l'élève une mise en scène d'opérations cognitives comme l'anticipation, les inférences et la formulation d'hypothèses afin d'éviter de tomber dans les leurres de l'auteur. Ces activités sont orientées pour la compréhension du récit d'énigme ou d'aspects spécifiques de ce sous-genre.

L'entrée dans le récit d'énigme didactisé demande aussi des auteurs rusés, de la même façon que dans le genre de référence. Les opérations cognitives et psycholinguistiques sont mises en jeu pour tromper le lecteur : en dissimulant des indices, en proposant une énigme d'apparence indéchiffrable, en utilisant l'ingéniosité pour résoudre le mystère. Les activités d'écriture ont pour objectif l'appropriation d'une dimension de l'objet. Des exemples de ces tâches sont la transformation de la perspective du narrateur, la rédaction d'un dialogue, la reformulation d'un extrait en changeant les temps du verbe.

L'organisation des activités de la séquence montre ainsi une logique entre les exercices pour analyser et pour écrire/réécrire. L'idée sous-jacente de cela est une activité d'écriture d'un récit d'énigme exigeant un travail approfondi sur la compréhension de ce genre. Même si cette organisation des activités comporte de grands avantages pour l'écriture finale dans l'atelier 8, il nous semble nécessaire de réaliser un travail autour de la planification du texte que l'élève doit rédiger dans cet atelier. Même si on prévoit l'usage de la fiche de lecture comme aide-mémoire, l'exercice laisse une grande charge cognitive et discursive aux élèves. Ils doivent faire émerger leurs connaissances acquises dans les ateliers précédents et les mettre à profit dans la rédaction d'un texte cohérent et complet.

Nous comprenons que les principes de la séquence didactique sont : a) la distribution des contenus en ateliers pour sectoriser les savoirs à enseigner, et b) la progression de ces savoirs de sorte que les ateliers constituent l'étape préalable et préparatoire pour l'écriture finale. Cependant, nous considérons qu'une séquence visant à développer les capacités scripturales de l'élève doit prévoir une activité anticipatoire du texte à écrire.

- La démarche de l'élève.

Un autre élément rajouté à l'analyse des exercices est la démarche de l'élève, c'est-à-dire, ce que demandent les taches de la séquence. La séquence didactique favorise différents comportements chez les élèves. Nous soulignons la démarche qui permet l'analyse d'aspects locaux (grammaire, lexique, syntaxe) et les fonctionnements globaux (la textualisation et la réflexion sur des dimensions qui sont propres au récit d'énigme). L'organisation de la séquence comporte à la fois un travail sur les éléments locaux, et sur les composants plus généraux.

Dans cette séquence, la démarche sous-entend un agir proche de celui de l'enquêteur du récit d'énigme. Les élèves sont investis dans le rôle du détective qui se « faufile » entre les suspects, les faux indices et les vraies pistes. Il s'agit d'une conception similaire à celle décrite dans le chapitre 2 dont le lecteur exerce la fonction d'enquêteur du texte policier.

Articulée sur des axes langagiers et pragmatiques, la démarche implique une conception du langage inscrit dans l'action, en d'autres termes, il invite à agir. Dans ce sens, les activités insistent sur des objectifs liés à la compréhension, à la production et à l'analyse. La séquence situe l'élève dans un rôle actif. Il doit observer, réfléchir, exercer, agir et réagir devant le récit d'énigme. Les exercices ne sont pas seulement là pour remplir les blancs avec la réponse ou pour donner un avis. Ils sont construits pour favoriser l'usage des opérations cognitives et psycholinguistiques.

La logique de la séquence comporte un mouvement de va-et-vient entre la réflexion pour comprendre un texte et la réflexion pour produire un texte. Autrement dit, un agir qui vise à l'analyse et un autre agir qui vise à la textualisation. Évidemment, ces deux processus sont évoqués dans les différentes dimensions de l'objet abordé. De cette manière, le rapport entre langage et action en tant que contenu d'apprentissage est ainsi mieux mis en avant.

- Les aides supplémentaires

Un autre élément qui nous semble important est celui qui touche aux aides supplémentaires. Les exemples, les notices et les avertissements dans certains exercices facilitent la compréhension de la tâche, son objectif et sa réalisation. L'atelier sur le narrateur est un exemple concret de cette démarche : ce que doit réaliser l'élève est configuré par les notices et les exemples. Notons encore que dans cet atelier l'explication sur la notion de narrateur et sur les différences entre narrateur et personnages sert pour orienter les actions de l'élève. De la même façon, les exercices qui donnent à titre d'exemple, le premier énoncé permettent de mieux guider la réflexion et la réponse de l'élève[54].

Dans la tâche d'écriture de l'atelier 8, le procédé implique l'usage de fiches de lecture, il propose également des formes sociales de travail variées comme la réalisation d'un texte en duos. La fiche de lecture permet à l'élève de réaliser à l'aide d'un objet précis un type de structure du récit. Le support concret remplace une simulation plus abstraite qui s'appuierait sur une consigne verbale ou un autre outil plus abstrait. Cet outil permet aussi de décharger

[54]Nous parlons des consignes demandent la transformation d'un aspect du récit (la perspective du narrateur, transformer les dialogues, transformer les temps du verbe). Dans ces cas, l'aide consistait à donner la première phrase du texte modifié.

les aspects référés à la planification des dimensions du texte policier, puisque les élèves ont sur ses yeux un brouillon de la structure du récit. Quant à la forme sociale de travail en duo, cela encourage la discussion et la structuration de l'histoire à travers l'objectivation du langage. Le dialogue avec l'autre favorise la mise en perspective selon des angles différents. Ces deux types d'aide, une en tant que support matériel (la fiche de lecture) et une autre, en tant que forme sociale de travail (en dyades) peuvent favoriser la prise de distance et une réflexion active sur certaines notions pendant l'écriture.

Ainsi, les aides proposées dans cet exercice permettent de :

-libérer partiellement la mémoire pour s'occuper d'autres opérations.

-objectiver la connaissance.

-instaurer un dialogue entre les pensées des élèves.

-compter avec un support explicite et concret sur la structure du récit.

Cependant, il nous semble que la séquence doit mettre en œuvre davantage d'exercices permettant d'articuler les différentes dimensions du genre policier, nous sommes conscients qu'une des particularités de la séquence didactique est le déploiement de contenus, mais nous croyons nécessaire d'inclure des activités d'écriture plus complexes, où les demandes de la tâche portent sur plusieurs dimensions de l'objet.

- Rapport entre la langue française et le roman policier.

Dans cette séquence, la langue est au service du genre policier. La nature textuelle de la plupart d'exercices détermine le caractère pragmatique du dispositif d'enseignement. En effet, les activités exigent l'appropriation de la langue à travers leur usage. L'élève découvre les ressources linguistiques dans des situations contextualisées, dans des situations génériques. Le langage trouve dans les activités divers usages : pour expliquer, pour leurrer, pour formuler des hypothèses, pour questionner le texte. De cette manière, les différentes dimensions du récit d'énigme sont travaillées par l'intermédiaire d'actions langagières ancrées au genre didactisé.

Le travail sur le repérage d'indices, sur la configuration des personnages, la manipulation de la perspective, la transformation des dialogues sont des ateliers qui déploient une série de capacités langagières toujours ancrées dans des aspects du récit d'énigme.

Dans un registre similaire, les éléments de type lexical (le vocabulaire dans l'atelier 1) et de type syntaxique (la transformation des temps du verbe de l'atelier 6) sont aussi des traits situés dans une didactique qui s'appuie sur la pragmatique de l'objet. Ces composants linguistiques sont orientés en fonction du genre textuel et les activités sont organisées en fonction des possibilités du récit d'énigme.

Le genre didactisé est conçu comme un objet communicatif. Il se déploie dans diverses fonctions langagières en s'actualisant par l'usage de la compréhension et la production d'un roman policier. De cette façon, la langue exerce une double fonction face au genre policier

didactisé : elle véhicule le processus d'enseignement et d'apprentissage, en même temps qu'elle devient un produit qui résulte du travail dans situations scolaires. Les composants langagiers qui exercent comme outils dans les activités sont transformés lors de passer par la compréhension ou la production textuelle.

4.4. Éléments de conclusion

Nous voulons donner quelques éléments pour conclure cette analyse à partir de nos questions de recherche.

1. *L'objet d'enseignement* dans cette séquence aborde les dimensions saillantes du récit d'énigme, celles que lui donnent les caractéristiques qui le différencient d'autres sous-genres policiers. L'histoire privilégiée – dans les termes de Todorov (1971) – est celle de l'enquête. Les *dimensions* caractéristiques de l'enquête policière sont privilégiées dans le travail proposé par la séquence. La réflexion sur les personnages (détective, victime, suspects, coupable), la recherche d'indices, la transformation de la perspective du narrateur et la manipulation complexe des temps du verbe sont autant d'éléments fondamentaux du récit d'énigme qui sont abordés dans le dispositif d'enseignement.
2. La *logique de la séquence* comporte deux types de mouvements. Un premier mouvement qui va du général au particulier. Nous l'observons lorsque la séquence commence par un premier atelier mobilisant des connaissances générales sur le genre policier et qui se déclinent peu à peu vers des aspects plus pointus de la textualisation comme l'utilisation de dialogue, l'usage de temps du verbe et la rédaction d'un titre pour le récit d'énigme. Un second mouvement qui va du plus local au général. Une fois que les différentes dimensions du récit d'énigme sont travaillées, les élèves passent à l'élaboration du texte écrit, c'est-à-dire, ils passent de tâches concernant aspects spécifiques à aborder une tâche qui englobe tous les éléments travaillés antérieurement.
3. L'organisation de la séquence implique un travail en parallèle de *lecture* et d'*écriture*. En effet, les activités proposent à l'élève des exercices de compréhension/analyse et de production de textes. La partie correspondante à l'écriture et réécriture de textes est toutefois plus accentuée dans la séquence. Par contre, les activités de lecture de récits *stricto sensu* occupent très peu de places dans le dispositif.
4. La structuration de la séquence didactique se base dans un ensemble d'activités scolaires articulées aux actions cognitives et langagières de chaque dimension du récit d'énigme. L'agir de l'élève sur l'objet à enseigner, voire la réflexion qu'il fait sur l'objet, mime en quelque sorte une situation réelle lorsque le lecteur entre dans le jeu de l'auteur afin de connaître l'identité du criminel avant le détective. Le titre de la séquence : *le livre à compléter*, se comprend lorsqu'on situe l'élève en tant que lecteur et auteur qui complément le travail sur le roman policier.

5. En guise de conclusion

Il convient, à titre de conclusion de ce mémoire, de revenir sur les questions formulées initialement. Elles concernent la problématique du genre policier lorsqu'il s'installe dans la paralittérature. Elles s'interrogent sur l'insertion du policier dans les collections pour les jeunes. Finalement, elles nous avertissent sur l'appropriation du genre comme objet à enseigner.

Le roman policier se développe depuis ses débuts comme littérature populaire, pour les masses, pour les incultes. Il trouve difficilement sa place dans l'institution littéraire. Une prose conçue pour couvrir un public qui aime les histoires effrayantes de leurs villes. Le policier utiliserait, dès lors, une formule mettant en relation le mystérieux avec le développement scientifique, l'énigmatique avec le rationnel. Un type de texte qui évoque l'esprit empiriste de l'époque, le goût pour la technologie et la tendance vers une position positiviste de la science.

Sous l'étiquette de « mauvais genre », le polar émerge parmi les livres achetés sans réfléchir, aussi vite lus qu'oubliés, aussi vite écrits que publiés. Le policier apparaît comme infralittérature, rejeté du domaine réservé aux œuvres et grands écrivains. Cette prose connut son succès dans les années 20, lorsque le « vilain petit canard » de la littérature moderne place Sherlock Holmes au niveau du mythe universel. D'autres personnages auront un succès relatif, ainsi que le mépris de la littérature raffinée.

L'évolution du roman policier montre que les énigmes classiques d'investigation et le détective doté d'une intelligence superlative sont des thèmes qui s'épuisent. Les éditeurs cherchent des nouveaux sujets, des héros plus réels.

Aux États-Unis et en France, un courant prend naissance dans lequel est représenté un monde perverti, où la confiance dans la justice et dans les institutions n'existe pas. Le contexte est régi par les valeurs individuelles et l'illégalité. Le criminel est aussi important que le détective. L'enquêteur est un employé indépendant, mobilisé par ses émotions et sa sympathie pour la victime, qui voit sa survie remise en question jusqu'à la fin de l'histoire. La crise américaine, la Prohibition et les gangs criminels sont le cadre développé dans le roman noir. La critique sociale est la principale caractéristique, en lieu de l'intelligence du détective.

Il manquait un autre type de récit, axé sur la victime. Ce dernier propose des personnages sans défense qui se battent contre une fin malheureuse. Tout le monde sait ce qui va arriver, sauf la victime du crime. C'est le lecteur qui souffre et qui vit le crime en train de se produire. La tension psychologique remplace la critique sociale du roman noir.

Les premières transformations du roman policier apparaissent à l'intérieur du genre. Une évolution sur le style, l'esthétique littéraire, les personnages. Un premier changement interne du genre. Une structure et un contenu qui changent entre un sous-genre et un autre.

Entretemps, d'autres disciplines artistiques et esthétiques regardent vers le policier. Ce genre commence à faire partie d'autres expressions artistiques. La peinture, la bande dessinée, le cinéma et la télévision popularisent une prose relativement connue. Le cinéma et la télévision donnent un nouvel élan au *tough guy*, à la femme fatale, au gangster. Les films de suspense

nous font transiter par l'impuissance de la victime qui ne connait pas de son avenir. Les histoires classiques de mystère sont transmises à la télévision. C'est la massification d'un genre qui dépasse les frontières littéraires. Au cours des années 50 et 60, le monde occidental connait déjà le Privé, le justicier d'une société où règne l'impunité.

Le genre policier s'intègre à d'autres médias. De la même manière, les formes stylistiques du policier commencent à être reprises par d'autres écrivains, réalisateurs et artistes. Les mouvements du roman policier ne sont justes qu'à l'intérieur. La dynamique du genre adhère à d'autres courants littéraires et d'autres représentations artistiques. En ce sens, nous voyons au cinéma des films basés sur les caractéristiques du Privé, ainsi que sur l'ignorance de la victime du crime perpétré contre elle. Nombreux sont les processus de circulation et de transposition entre le libre policier et d'autres médias. Certains policiers deviennent des bandes dessinées, d'autres donnent lieu à des films, téléfilms, et séries policières qui contribuent à un processus circulaire d'accroissement de la visibilité du polar (Collovald & Neveu, 2004).

Par la suite, les éditeurs entament la recherche de nouveaux publics pour leur marché. Le goût de la jeunesse pour des histoires portant sur l'énigmatique, l'indéchiffrable et l'audace est récompensé lorsque les maisons d'édition créent des romans policiers adressés aux jeunes. Ils ont déjà leur propre littérature et ils n'ont pas besoin de grands livres (qui sont difficiles à lire) pour trouver du plaisir dans cette littérature.

Les transformations du genre en fonction du jeune public sont observées. Des crimes horribles sont empêchés, ainsi que l'effusion de sang est évitée. La mort de personnes ne figure pas explicitement. Les crimes sont changés : ils ne sont plus le meurtre classique dans une chambre fermée. Ils sont maintenant le vol d'un ordinateur, la perte regrettable d'un animal ou la « morte » de la poupée préférée.

Les héros ne sont plus Holmes, Poirot ou Maigret, ni Spade ! Mais ce sont des enfants ordinaires, dotés d'une grande capacité d'observation, de recherche d'information et des habilités d'espionnage. Le langage des œuvres est aussi transformé.
Il n'est pas méticuleux comme dans le récit d'énigme. Il n'est pas non plus vulgaire comme dans les romans noirs. Le langage s'adapte aux enfants, ce qui facilite la compréhension de l'histoire. Un langage efficace et sans détour, mais en même temps agréable pour les enfants. D'une certaine façon, les formes stylistiques sont simplifiées pour attirer l'attention du jeune public.

Ainsi, les éditeurs profitent du plaisir des jeunes pour le roman policier. Grâce à ce mouvement de marché, le roman policier transite à la recherche d'une nouvelle clientèle. Le genre s'adapte au public jeune. Destinés originairement aux adultes, les récits policiers deviennent de plus en plus accessibles au jeune public grâce aux inédits et aux adaptations disponibles sur le marché. Contrairement aux séries télévisées ou aux films, dans les histoires policières les structures sont simplifiées, le langage utilisé est modifié et les personnages sont jeunes. Malgré ces changements, d'autres dimensions restent : le mystère, la recherche d'indices, la formulation d'hypothèses, la découverte du coupable et retardement de l'information continue dans ces histoires.

Longtemps boudé par l'école, le roman policier y rentre presque simultanément avec le développement des collections policières pour les jeunes. Au milieu des années 80, la publication d'études scientifiques marque l'intérêt pour cette littérature. Les chercheurs et les didacticiens transforment le roman policier comme objet d'étude. Certainement, le polar émerge en tant qu'objet à analyser du point de vue scientifique.

Dans ce domaine, le roman policier se modifie à nouveau. La transformation a lieu lorsqu'il est utilisé à des fins pédagogiques. En fait, le genre de référence – le polar pour les adultes — subit une série de modifications afin de devenir enseignable. Cela comporte une simplification, un ensemble de pratiques et de savoirs faire pour constituer un objet à enseigner. Nous sommes amenées donc à repenser la spécificité du texte scolarisé. En ce sens, le genre ne constitue pas l'objet originel, mais acquiert un statut en fonction de son insertion dans des situations d'enseignement-apprentissage.

Les enfants et les jeunes travaillent désormais de manière explicite dans la compréhension de texte. Ils essaient d'analyser et de réfléchir sur les mécanismes linguistiques et discursifs mobilisés dans le roman policier. De la même façon, les œuvres policières sont abordées pour travailler la production de textes. Les jeunes sont ainsi des auteurs de policiers, en mimant l'activité d'écriture des experts.

Le roman policier se décompose pour devenir un objet d'apprentissage pour les élèves et un objet à enseigner pour les enseignants. En résumé, nous pouvons dire que le roman policier se transforme lorsqu'il :

- débute comme genre paralittéraire qui influence d'autres domaines littéraires et extra littéraires.
- évolue dans de nouveaux sous-genres.
- apparaît dans d'autres formes artistiques avec son style littéraire, ses personnages archétypiques et ses histoires intrigantes.
- capte un public jeune en s'adaptant à leurs capacités et attentes.
- devient un objet à enseigner à l'école, en se didactisant en tant qu'outil d'apprentissage et d'enseignement.

Ce sont les différents mouvements subis par le roman policier depuis sa création dans le monde occidental moderne jusqu'à nos jours. Dans notre culture, il n'y a personne qui ne connaisse pas Sherlock Holmes, les enfants ou les plus vieux sont capables de reconnaître le genre policier. Élucider les divers contextes qui ont facilité la transformation du roman policier était un des objectifs de ce mémoire. L'autre objectif était d'analyser la logique de ces transformations dans les différentes situations. Comme nous le signalions dans l'introduction, notre but était de révéler les changements qui font du policier un objet d'étude flexible et d'examiner comment les mobiles de ce genre nous mènent à emprunter différents sentiers conceptuels.

À cet égard, nous croyons que le roman apporte à l'école un objet qui permette l'utilisation de différentes opérations cognitives et psycholinguistiques au service de l'apprentissage et l'enseignement. De la même manière, l'école est un des contextes où le policier obtient un

nouveau statut parmi les genres littéraires. Il est donc utile de retracer l'évolution de ce genre protéiforme (Lits, 1999), pour en saisir ses multiples facettes. Ce parcours suppose que soit définie la notion de roman policier dans ses différents contextes, dans ses différents aspects littéraires et stylistiques, dans ses rapports avec d'autres expressions artistiques, dans sa place comme objet du marché et genre pour les jeunes, et 5enfin, dans les enjeux qui font du policier un genre didactisé.

6. Références bibliographiques

Aeby Daghé, S. (2008). *Candide, la fée carabine et les autres… Un modèle didactique de la lecture/littérature. Observations de leçons de lecture/littérature au secondaire obligatoire.* Thèse de doctorat en Sciences de l'éducation, Université de Genève.

Amstutz, Ch. (1993). Des aides à l'écriture narrative (ou comment lancer des élèves en grande difficulté dans l'écriture d'une nouvelle policière). *Pratiques, 78*, 5-38.

Aragón, M. A. (1989). Técnicas narrativas y suspense en el relato breve policiaco. *Archivum. Revista de la Facultad de Filología, 39/40*, 75-100.

Arcis, F. (1998). *La peur du loup.* Paris : Magnard Jeunesse.

Atelier de Lecture ASBL. (2003). *L'énigme criminelle*. Consulté le 15 mars 2011 dans http://www.leaweb.org/archives%5C%5CEC_FC_Chatelain_Pedagogique.pdf.

Auriac, Y. [en ligne]. Le polar, un genre infréquentable ? *Revue du réseau CNDP pour les enseignants de français, 31*. Consulté le 18 mars 2011 dans http://www.crdp-montpellier.fr/ressources/frdtse/frdtse31a.html.

Bakhtine, M. (1984). *Esthétique de la création verbale*. Paris : Gallimard.

Ballanger, F. (2003). *Enquête sur le roman policier pour la jeunesse.* Paris : La Joie par les livres.

Barata, F. (2008). El relato criminal como escenario de valores y lugar de reconocimientos. *Mediaciones Sociales, 3*, 19-40.

Beutel, Y. (2001). Le roman policier. Unité modèle 6e année. *Ministère de l'Éducation de la Saskatchewan.* Consulté le 15 mars 2011 dans http://www.sasked.gov.sk.ca/docs/francais/frlang/unite/pdf/roman.pdf.

Bibliothèque Publique de la Ville de Mouscron. (s.d.). *Site de la Bibliothèque publique de la ville de Mouscron*. Consulté le 17 octobre 2010 dans http://www.bibliotheque-mouscron.be/bibweb/moumousj/kestulis/romanpol.pdf.

Boileau-Narcejac. (1964). *Le roman policier.* Paris : Payot.

Boileau, P. & Narcejac, T. (1968). *La novela policial*. Buenos Aires : Paidos.

Bonfantino, M. & Proni, G. (1989). To guess or not to guess ? In U. Eco & T. Sebeok, *El signo de los tres* (pp. 164-184). Barcelona : Lumen.

Bonne-Dulibine, Ch. (2002). Les risques du polar : présentation. *Le Français Aujourd'hui, 138*, 3-8.

Bonniot, R. (1985). *Émile Gaboriau ou la naissance du roman policier.* Paris : Vrin.

Boublil, Y. (2005). *Écrire un récit policier*. Consulté le 20 mai dans http://yael.boublil.free.fr/ecrire_un_recit_policier.htm.

Boudon, P. (1985). L'abduction et le champ sémiotique. *Actes sémiotiques VII*, 67. Paris : CNRS.

Brody, H. (2007). On narrative order and the charm of the canon. *The Baker Street Journal, 57*(2), 32-38.

Camelot, A. (2006). *Le récit policier, séquence pour une classe de 5e*. Consulté le 20 mai 2011 dans http://lettres.scola.ac-paris.fr/docs/Sequence_sur_le_recit_policier.doc.

Carettini, G. P. (1989). Peirce, Holmes, Popper. In U. Eco & T. Sebeok, *El signo de los tres* (pp. 185-209). Barcelona : Lumen.

Chandler, R. (1998). *Le grand sommeil* (B. Vian, trad.). Paris : Gallimard. (Original publié 1939).

Chevallard, Y. (1995). La fonction professorale : esquisse d'un modèle didactique. In R. Noirfalise & M.-J.Perrin-Glorian (Ed.), *Actes de la VIIIe École d'été de didactique des mathématiques* (pp. 83-112). Clermont-Ferrand : IREM.

Cogis, D., Huynh, J.-A. & Autiquet, A. (2002). Polars à l'IUFM… Polar à l'école. *Le Français Aujourd'hui, 138*, 85-104.

Collovald, A. & Neveu, E. (2004). *Lire le noir. Enquête sur les lecteurs de récits policiers.* Paris : Bibliothèque publique d'information.

Combes, A. (1994). Indices et leurres : de la trace au tracé. *Les Cahiers des paralittératures, 6*, 81-94.

De Pietro, J.-F. & Schneuwly, B. (2003). Le modèle didactique du genre : un concept de l'ingénierie didactique. *Les cahiers THEODILE*, *3*, 27-52.

Di Manno, Y. (1976). Roman policier et société. *Europe, 571-572*, 117-125.

Dibert, A., Lauriac, J. & Malzieu, S. (2006). Dossier d'accompagnement de la valise lecture. Le genre policier. *CDDP de la Gironde*. Consulté le 5 février 2011 dans http://data0.eklablog.com/maliluno/mod_article2284653_5.pdf.

Dolz, J. (avec Groupe Polar). (1995). *Le récit d'énigme: le livre à compléter*. Genève : DIP.

Dolz, J., Gagnon, R. & Mosquera, S. (2010). La didáctica de las lenguas: una disciplina en proceso de construcción. *Didáctica. Lengua y Literatura, 21*, 117-141.

Dolz, J., Gagnon, R. & Toulou, S. (2008). *Production écrite et difficultés d'apprentissage*. Genève : Carnets des Sciences de l'éducation. Université de Genève.

Dolz, J., Moro, C. & Pollo, A. (2000). Le débat régulé. De quelques outils et de leurs usages dans l'apprentissage. *Repères, 22*, 39-59.

Dolz, J. & Schneuwly, B. (1998a). *Pour un enseignement de l'oral. Les genres oraux publics*. Paris : ESF.

Dolz, J. & Schneuwly, B. (1998b). À la recherche du coupable. Métalangage des élèves dans la rédaction d'un récit d'énigme. *Recherches, 28/29*, 113-132.

Dolz, J., Schneuwly, B. & Thévenaz-Christen, T. (2008). L'articulation Vygotskienne entre objet enseigné et outil médiateur comme fondement de la didactique. In M. Brossard & J. Fijalkow (Dir.), *Vygotski et les recherches en éducation et en didactiques* (pp. 143-156). Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux.

Dubois, J. (1985). Naissance du récit policier. *Actes de la recherche en sciences sociales, 60*, 47-55.

Dubois, L. (1992). *Le roman policier ou la modernité.* Paris : Nathan.

Fiches pédagogiques. Le policier pour mettre en appétit les jeunes lecteurs. *Revue du réseau CNDP pour les enseignants de français, 31*. Consulté le 18 mars 2011 dans http://www.crdp-montpellier.fr/ressources/frdtse/frdtse31i.html.

Eco, U. (1985a). *Lector in fabula.* Paris : Grasset & Fasquell.

Eco, U. (1985b). *Apostillas a El nombre de la rosa.* Barcelona : Lumen.

Eco, U. (1995). *Interpretación y sobreinterpretación.* Madrid : Cambridge University Press.

Eisenzweig, U. (1983). *Autopsies du roman policier*. Paris : Christian Bourgois.

Eisenzweig, U. (1986). *Le récit impossible.* Paris : Christian Bourgois.

Enseignons.be (s.d.). *Le récit d'énigme criminelle*. Consulté le 15 mars 2011 dans www.enseignons.be/upload/secondaire/Francais/LE%20RECIT%20POLICIER.doc.

Evans, Ch. (2002). À la recherche du lectorat. *Le Français Aujourd'hui, 138*, 19-22.

Evrard, F. (1996). *Lire le roman policier.* Paris : Dunod.

Fondanèche, D. (2000). *Le roman policier.* Paris : Ellipses.

Fosca, F. (1937). *Histoire et technique du roman policier.* Paris : Editions de la Nouvelle Revue Critique.

François, M. (2009). Le stéréotype dans le roman policier. *Cahiers de Narratologie, 17.* Consulté le 10 octobre 2010 dans http://revel.unice.fr/cnarra/index.html?id=1095.

Franken, C. (2003). Jorge Luis Borges y su detective-lector. *Literatura y Lingüística, 14*, 93-111.

Friot, B. (1995). La littérature de jeunesse au collège : ouverture et réticences dans les textes officiels. *Pratiques, 88*, 5-12.

Galán Herrera, J. J. (2008). El canon de la novela negra y policiaca. *Tejuelo, 1*, 58-74.

Ginzburg, C. (1980). Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice. *Le Débat, 6*, 7-44.

Gion, M.-L. & Slama, P. (1998). *Lire et écrire avec le roman policier. Cycle III-6e-5e*. Le Perreux-sur-Marne : CRDP de l'académie de Créteil.

Harrowitz, N. (1989). El modelo policiaco: Charles S. Peirce y Edgar Allan Poe. In U. Eco & T. Sebeok, *El signo de los tres* (pp. 241-265). Barcelona : Lumen.

Hoveyda, F. (1967). *Historia de la novela policiaca.* Madrid : Alianza editorial.

Huet, M.-H. (1976). Enquête et représentation, dans le roman policier. *Europe, 571-572*, 99-104.

Hühn, P. (1987). The detective as reader: Narrativity and reading concepts in detective fiction. *Modern Fiction Studies, 33*(3), 451-466.

James, P.D. (2009). *Talking about detective fiction.* Oxford: Bodleian Library.

Lafforgue, J. & Rivera, J. (1996). *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial.* Buenos Aires: Ediciones Colihue.

Le Pellec, Y. (1989). Private eye / Private I : le privé, le secrète et l'intime dans le roman noir classique. In Y. Reuter (Dir.), *Le roman policier et ses personnages* (pp. 139-155). Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes.

Lignon, Y. (1989). Venez, Sherlock, je sens qu'il se trame quelque chose. In Y. Reuter (Dir.), *Le roman policier et ses personnages* (pp. 25-36). Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes.

Lits, M. (1987). Le récit d'énigme criminelle : de la lecture d'un mauvais genre à l'écriture d'un bon récit. *Enjeux, 11*, 85-93.

Lits, M. (1989). *Pour lire le roman policier*. Bruxelles : De Boeck.

Lits, M. (1991). *L'énigme criminelle. Vade-mecum du professeur de français.* Bruxelles : Didier Hatier.

Lits, M. (1999). *Le roman policier. Introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire.* Liège : CEFAL.

Lits, M. (2002). Les avatars d'un genre protéiforme. *Le Français Aujourd'hui, 138*, 11-18.

Mandel, E. (1986). *Meurtres exquis. Histoire sociale du roman policier*. Paris : La Brèche.

Marghescou, M. (2009). *Le concept de littérarité. Critique de la métalittérature.* Paris : Kimé.

Martin, A. (2003/2004). Escribir (por ejemplo, novela negra). *Castilla : Estudios de Literatura, 28/29*, 145-160.

Martin Cerezo, I. (2006). *Poética del relato policiaco.* Murcia: Universidad de Murcia.

Masseron, C. (1994). Écrire des récits d'énigme criminelle. *Pratiques, 83*, 35-78.

Mellier, D. (1999). L'aventure de la faille apocryphe ou Reichenbach et la Sherlock-fiction. In D. Mellier (Ed.), *Sherlock Holmes et le signe de la fiction* (pp. 135-187). Paris : ENS Editions.

Messac, R. (1929). *La « Detective Novel » et l'influence de la pensée scientifique.* Paris : Champion.

Meyer-Bolzinger, D. (2003). *Une méthode clinique dans l'enquête policière. Holmes, Poirot, Maigret.* Liège : Éditions du Céfal.

Mojalefa, M.J. & Magapa, N.I. (2007). Mystery in Sepedi detective stories. *Literator, 28*(1), 121-140.

Mongermont, N. (2002). Un projet autour du polar en collège. *Le Français Aujourd'hui, 138*, 63-73.

Narcejac, T. (1975). *Une machine à lire : Le roman policier*. Paris : Denoël / Gonthier.

Naugrette, J.-P. (1981). Énigme et spectacle chez Conan Doyle. *Études Anglaises, 34*(4), 448-453.

Nicodème, B. (1999). *Le secret de Futékati.* Paris : Hachette.

Nicodème, B. (2004). *Le roman policier. Bonne ou mauvaise lecture.* Paris: Édition du Sorbier.

Pasquier, A. & Dolz, J. (1996). Un decálogo para la enseñanza de la producción de textos. *Cultura y Educación, 3*, 31-41.

Peeters, B. (1994). La bibliothèque et ses cadavres. *Les Cahiers des paralittératures, 6*, 153-169.

Perrin, R. (2011). Un siècle de fictions pour les 8 à 15 ans (1901-2000). Paris : L'Harmattan.

Petitjean, A. (1979). Lire écrire avec la science-fiction. *Pratiques, 22/23*, 15-35.

Philippe-Sauvillers, G. (1998). *Séquence didactique pour la 5ème : Lire un roman policier historique*. Consulté le 15 mars 2011 dans http://lettres.scola.ac-paris.fr/Gabrielle/Ressources/PDF_scola/Sq5e_DoubleMeurtre_AcParis.pdf.

Pineda, A. (2006). Abducción, intensión y Sherlock Holmes. *Cuadrante Phi, 13.* Consulté le 27 août 2010 dans http://www.javeriana.edu.co/cuadrantephi/pdfs/N.13/Ideario%20%2813%29.pdf.

Poslaniec, Ch. & Houyel, Ch. (2001). *Activités de lecture à partir de la littérature policière.* Paris : Hachette.

Rabinowitz, P. (1985). The turn of the glass key: Popular fiction as reading strategy. *Critical Inquiry, 11*(3), 418-430.

Resina, J. R. (2007). A narrativa policial como exorcismo. *Floema Especial, 3,* 43-61.

Reuter, Y. (1987). Le suspense. *Pratiques, 54,* 46-63.

Reuter, Y. (1989a). Le système des personnages dans le roman à suspense. In Y. Reuter (Dir.), *Le roman policier et ses personnages* (pp. 157-172). Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes.

Reuter, Y. (1989b). Éléments pour une typologie des romans policiers. *Tapis Franc, 2,* 77-97.

Reuter, Y. (1989c). Pour conclure… In Y. Reuter (Dir.), *Le roman policier et ses personnages* (pp. 211-223). Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes.

Reuter, Y. (1994). Places et fonctions du savoir dans les romans à suspense. *Les Cahiers des paralittératures, 6,* 125-139.

Reuter, Y. (2007a). *Le roman policier*. Paris: Armand Colin.

Reuter, Y. (Ed.). (2007b). *Dictionnaire des concepts fondamentaux des didactiques*. Bruxelles : De Boeck.

Rivière, F. (1976). Fascination de la réalité travestie. *Europe, 571-572,* 104-117.

Rivera Ramírez, S. (2009). Mecanismos elementales del relato policiaco en un cuento de María Elena Bermúdez. *Ciencia Ergo Sum, 16*(2), 117-124.

Roas, D. (2005). ¿Por qué leemos (todavía) novelas policíacas? *Quimera, 259-260*. Consulté le 2 février 2011dans http://www.revistasculturales.com/articulos/43/quimera/369/1/-por-que-leemos-todavia-novelas-policiacas.html.

Romnée, P. (1984). Comment constituer un dossier littéraire en classe terminale ? Un dossier-type : le roman policier. *Enjeux, 6,* 25-39.

Sadoul, J. (1980). *Anthologie de la littérature policière*. Paris : Ramsay.

Savoirs CDI. (s.d.). *Site du Savoirs CDI*. Consulté le 13 mars 2011 dans http://www.cndp.fr/savoirscdi/.

Schnedecker, C. (1989). Comment reconnaître un policier ? *Pratiques, 62,* 53-69.

Schneuwly, B. (2000). Les outils de l'enseignant, un essai didactique. *Repères, 22,* 19-38.

Schneuwly, B. (2009a). L'objet enseigné. In B. Schneuwly & J. Dolz (Dir.), *Des objets enseignés en classe de français* (pp. 17-28). Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

Schneuwly, B. (2009b). Le travail enseignant. In B. Schneuwly & J. Dolz (Dir.), *Des objets enseignés en classe de français* (pp. 29-43). Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

Schneuwly, B. & Dolz, J. (1997). Les genres scolaires. Des pratiques langagières aux objets d'enseignement. *Repères, 15*, 27-41.

Soulet, M.H. (2006). Traces et intuition raisonnée. Le paradigme indiciaire et la logique de la découverte en sciences sociales. In P. Paillé (Ed.), *La méthodologie qualitative. Posture de recherche et travail de terrain,* pp. s.d. Paris : Armand Colin.

Thévenaz-Christen, T. (2005). *Les prémices de la forme scolaire : études d'activités langagières orales à l'école enfantine genevoise***.** Thèse de doctorat en Sciences de l'éducation, Université de Genève.

Thoveron, G. (1994). Un jeu de bonne société. *Les Cahiers des paralittératures, 6*, 37-52.

Tilleuil, J.-L. (2005). Enquête sociocritique sur L'Affaire Lerouge, d'Émile Gaboriau. *Romanisme, 127*, 105-123.

Todorov, T. (1971). Typologie du roman policier. *Poétique de la prose* (pp. 55-65). Paris : Éditions du Seuil.

Vareille, J.-C. (1986). Préhistoire du roman policier. *Romantisme, 53*, 23-35.

Vareille, J.-C. (1994). Émile Gaboriau ou l'insoutenable légèreté des signes. *Les Cahiers des paralittératures, 6*, 21-35.

Vélez, M. (1996, février). *Leer: o el tránsito de la epifanía a la abducción*. Texte présenté au Segundo encuentro de egresados y estudiantes de educación español y literatura, Medellín-Colombie.

Vernet, C. (1995). La littérature policière de jeunesse : caractéristiques des genres et propositions didactiques. *Pratiques, 88*, 81-122.

Verret, M. (1975). *Le temps des études*. Paris : Honoré Champion.

Vinson, M.-Ch. (1987). Écrire un texte de suspense. *Pratiques, 54*, 64-72.

Winks, R. (1988). *Detective fiction. A collection of critical essays.* Woodstock, VE. : The Countryman Press.

Wirthner, M. (2006*). La transformation de pratiques d'enseignement par l'outil de travail. Observation de séquences d'enseignement du résumé écrit de texte informatif à l'école secondaire*. Thèse de doctorat en Sciences de l'éducation, Université de Genève.

Wouters, E. (1998). *Maigret : « je ne déduis jamais ». La méthode abductive chez Simenon. Liège : Céfal.*

Wouters, E. (2000). Detective fiction *and indexicality*. *Semiotica, 131*(1/2), 143-154.

Wouters, E. (2001). The detective’s method : Abduction or just fiction ? *Semiotica, 137*(1/4), 99-111.

Annexes

Atelier 1	**J'enquête sur des Romans Policiers**						
Exercice	1	2	3	4	5	6	7
Contenu	Les connaissances sur les RP				Le vocabulaire lié aux RP		
Objectif	-Trouver dans une bibliothèque des RP. -Distinguer le RP d'autres types d'ouvrages. -Repérer le nom et le logo d'une collection de RP.	Repérer des titres de RP.	Reconnaître les personnages caractéristiques d'un RP.	Connaître les noms des quelques auteurs et héros fameux de RP.	Elargir le vocabulaire relatif à la peur, le mystère et le suspense.		
Matériaux	Divers livres de bibliothèque sur des RP				4ème de couverture du livre d'Alfred Hitchcock « Histoires à vous glacer le sang »		
Consigne	Compléter l'information.	Biffer l'intrus qui n'est pas des RP.		Compléter la fiche concernant Georges Simenon.	Lire le 4ème de couverture et souligner les mots qui évoquent la peur, le mystère ou le suspense.	Ecrire les expressions de l'exercice précédent qui évoquent la peur, le mystère ou le suspense.	Chercher d'autres mots ou expressions pour signaler le peur, le mystère ou le suspense.

Atelier 2	**Sur les traces du narrateur**						
Acquis antérieurs	Distinction entre l'écrivain –l'auteur- et le narrateur d'un texte narratif. (Explication préalable aux exercices).						
Exercice	1	2	3	4	5	6	7
Contenu	L'auteur et le narrateur d'un RP. Les indices textuels pour identifier le narrateur. Les transformations textuelles de la perspective du narrateur.						
Objectif	Distinguer l'auteur du texte d'avec le narrateur.	Réécrire le fragment d'un récit en changeant le point de vue du narrateur	Rédiger un récit de vie à la 1ère personne où l'auteur est le narrateur	-Repérer les traces du narrateur dans des récits d'énigme -Objectif Exer2	-Objectif Exer1 -Objectif Exer2		-Objectif Exer4
Matériaux	Fragment du roman de Tass Imache « Le rouge à lèvres »	Fragment de *Méfiez-vous de la Tour Eiffel* de J.-P. Bastid	-Extrait de *Le vétérinaire apprivoisé* d'Arlette Muchart. -Fragment de *Vers ma neuvième année* de J.-P. Sartre	Fragment du roman *Drôle de samedi soir* de Claude Klotz	Extrait de *L'assassin est dans la classe* de Didier Cohen	Fragment du roman d'Olivier Lecrivain « Blues pour Marco »	-Extraits de *Méfiez-vous de la Tour Eiffel* de J.-P. Bastid - Fragment du roman d'Irina Droz « Le message »
Consigne	Souligner les mots qui font sentir que l'histoire est racontée par un enfant.	Réécrire le fragment en remplaçant le narrateur pour un autre personnage.	Raconter en quelques lignes un souvenir de vous neuf ans.	Réécrire l'extrait en commençant par *Nous étions six*	Réécrire l'extrait en tant qu'un personnage qui parle le narrateur	Réécrire un paragraphe en changeant le narrateur	-Souligner les traces du narrateur dans le texte. -Ecrire le nom de l'écrivain et rédiger une description du narrateur
Aides supplémentaires		Début de la phrase		Début de la phrase	-Début de la phrase. -Alerte sur les terminaisons des verbes et les déterminants possessifs	Début de la phrase	

Atelier 3	**Inventer des personnages**
Exercice	1
Contenu	La création des personnages pour un récit d'énigme
Objectif	-Reconnaître les personnages d'un récit d'énigme et leurs fonctions -Inventer à partir d'un fait divers les personnages d'un scénario pour un récit d'énigme
Matériaux	-Fait divers *A Strasbourg. Le « Gang des caramels »* -Fiche signalétique pour chaque personnage : la victime, le détective, les suspects (le « gang des caramels » et le coupable.
Consigne	Inventer les personnages d'un récit d'énigme à partir d'un fait divers
Aides supplémentaires	Notice pour introduire les élèves à la fiction d'un RP : imaginer que les enquêteurs se sont trompés. Fiche signalétique pour remplir les données des personnages (nom, prénom, âge, profession), leurs traits (physiques, caractère), leurs aventures, les preuves (les suspects), les liens avec les autres personnages.

Atelier 4	**Où l'on recherche des pistes pour identifier le coupable**		
Exercice	1	2	3
Contenu	La résolution d'une énigme. Le développe d'une méthode pour : éliminer des faux suspects, faire des hypothèses, reconnaître des pistes pour trouver le coupable sans se tromper.		
Objectif	Chercher des indices dans le texte	-Distinguer les indices et le leurre -Objectif Exer1	-Object Exer2
Matériaux	-Texte *Crime en mer* d'Yves Mayence (récit inachevé) -Feuille de lecture 1. Pour chercher des informations et découvrir le coupable. -Feuille de lecture 2. Eliminer les faux suspects.	-Texte « Extorsion.	-Texte « « Copies conformes » -Image de deux chèques et d'une note écrite sur un agenda.
Consigne	Lire le récit et compléter les feuilles de lecture pour trouver la solution.	Lire le texte er répondre au questionnaire en justifiant la réponse. Découvrir l'auteur des menaces.	Lire le texte et répondre les questions en cherchant dans l'image qui accompagne le texte. Découvrir la solution de l'énigme.
Aides supplémentaires	Alerte à propos de l'attention de l'enquêteur sur le repérage des indices	Alerte sur la lecture attentive d'un texte pour écarter les fausses pistes et trouver la solution d'une énigme.	Alerte sur la différentiation entre des vraies pistes et de leurres.

Atelier 5	**Les dialogues dans l'énigme**				
Exercice	1	2	3	4	5
Contenu	La partie narrative et la partie dialoguée d'un récit. Le discours explicatif dans les dialogues entre les personnages.				
Objectif	-Identifier les personnages qui prennent la parole dans le dialogue d'un récit d'énigme	-Repérer les verbes introducteurs de la parole dans les dialogues et diversifier leur emploi.		Rédiger des dialogues de type explicatif où le détective démontre l'innocence des suspects et donne la preuve de la culpabilité des voleurs.	
Matériaux	Fragment du texte « Le professeur a disparu ».		Extrait du texte « 36.15 Destin ».	Texte « Crime en mer » d'Yves Mayence	Texte sans titrage.
Consigne	Lire le texte et souligner les dialogues en écrivant à chaque prise de parole le nom du personnage qui parle	Biffer l'intrus	Lire le texte et souligner les verbes qui introduisent les dialogues ou ceux qui permettent de savoir quel personnage parle.	Lire le texte et écrire le dialogue entre deux personnages en montrant comment le détective démontre l'innocence des suspects et la culpabilité du vrai criminel.	Transformer la narration en dialogue.
Aides supplémentaires				Usage des feuilles de lecture de l'atelier 4, exercice 1, pour repérer les indices et formuler le dialogue.	

Atelier 6	**Le temps du verbe**						
Acquis antérieurs	Les temps du verbe : passé simple, passé composé, imparfait, présent narratif.						
Exercice	1	2	3	4	5	6	7
Contenu	Rédaction d'un récit d'énigme au présent narratif. Maîtrise de différents temps du verbe pour la rédaction de récits d'énigmes.						
Objectif	Respecter la cohésion temporelle pour compléter le fragment d'un récit d'énigme.		Prendre conscience que le présent narratif et le passé simple peuvent être les temps de base d'un récit d'énigme.		Transformer un fragment de récit d'énigme rédigé au passé simple-imparfait et le rédiger au présent narratif.		Observer les temps du verbe utilisés dans un texte à compléter.
Matériaux	Extrait du texte « Le voleur » de Jan Needle	Fragment du texte « Du rébecca rue des Rosiers » de Léo Malet			Extrait du texte « Le voleur » de Jan Needle		Texte d'Andréa et Camille *Le livre à compléter.*
Consigne	Souligner les verbes et compléter le fragment avec les verbes en infinitif en conjugalisant convenablement.		Chercher à la bibliothèque un RP écrit au passé simple-imparfait et noter le titre.	Chercher à la bibliothèque un RP écrit au présent et noter le titre.	Réécrire le texte en remplaçant les verbes au présent ou au passé composé.	Mélanger le passé simple et le présent dans le texte. Donner l'avis sur cette transformation.	Identifier et noter les temps du verbe utilisés dans le récit.
Aides supplémentaires					Début de la phrase		

Atelier 7	**A la recherche d'un titre**					
Exercice	1	2	3	4	5	6
Contenu	Les titres des récits d'énigmes. Le choix d'un titre pour un récit d'énigme.					
Objectif	-Distinguer les types de titres les plus fréquents dans les récits d'énigme. -Rédiger différents titres à partir de la lecture d'une 4ème de couverture.					
Matériaux	-4ème de couverture du livre « L'énigme du gouffre noir ». -Introduction du livre « L'énigme du gouffre noir »					
Consigne	Consigne générale : Remplacer le titre du livre par un nouveau titre original.					
	Compléter les titres à l'aide du lieu où se passent les événements, des personnages ou de l'objet cherché.	Trouver deux titres qui évoquent les dangers que vont vivre les personnages et qui créent des frissons chez le lecteur.	Trouver un titre en forme de question énigmatique afin de donner envie de lire le texte.	Trouver un titre qui fait référence à l'objet cherché par les personnages.	Donner une tire en forme de jeux de mots	Choisir parmi tous les titres, celui qui conviendrait le mieux pour donner envie aux camarades de lire le livre.
Aides supplémentaires	Des exemples de titres. En mettant en gras le mot clé pour chaque exercice (lieu, personnage, objet cherché, dangers, question énigmatique, jeux de mot).					

Atelier 8	**A la recherche de règles pour compléter l'énigme**
Forme de travail	Par duos
Exercice	1
Contenu	La récapitulation des acquis travaillés dans les différents ateliers. L'écriture d'un récit d'énigme (sous la forme d'un texte à compléter).
Objectif	-Elaborer une liste de constats pour favoriser l'écriture d'un livre à compléter. -Trouver un titre et compléter le récit d'énigme
Matériaux	Texte *Le livre à compléter* d'Andréa et Camille
Consigne	-Répondre aux questions sur le récit d'Andréa et Camille. -Rédiger les parties proposées dans le récit d'Andréa et Camille.
Aides supplémentaires	Liste de contrôle comme aide-mémoire lors de l'écriture.