

p. 129) écrit très justement que « l'enquête du détective est le nom que prend dans le roman la distribution de l'information ».

Dès lors, et pour respecter l'égalité des participants, la mise en texte du savoir doit être particulièrement travaillée. C'est le savoir (sa distribution, sa dissimulation, ses possibilités de reconstruction) qui organise l'écriture et la narration. Cela implique une attention aux indices et aux leurres qu'Annie Combes a remarquablement étudiés dans le cas d'A. Christie (*Agatha Christie. L'écriture du crime*, 1989). À sa suite, on peut distinguer trois familles d'indices :

- les *indices fictionnels* sont soit matériels (objets, anomalies liés au crime), soit circonstanciels (les hypothèses que le lecteur peut construire à partir du portrait physique ou psychologique des personnages) ;
- les *indices linguistiques* sont placés dans les dialogues (implicites, lapsus...) ;
- les *indices scripturaux* sont plus accessibles au lecteur qu'au détective : ils sont constitués d'anagrammes, de symétries, de dissémination du signifiant (ainsi dans *Le Mystère de la chambre jaune*, la « large tache de sang » peut renvoyer à *Larsan*) ou de renvois intertextuels (telle nouvelle qui renvoie à *La Lettre volée* de Poe ou telle situation qui réfère à une situation identique dans un autre ouvrage).

Il convient de remarquer que les indices fictionnels, plus accessibles au détective qu'au lecteur, sont sans doute ceux qui vieillissent le plus vite et que les auteurs les plus sophistiqués les laissent au profit des indices linguistiques ou scripturaux qui nécessitent de la part du lecteur une attention à la lettre du texte et non à des savoirs encyclopédiques sur les armes, les poisons ou les cendres de cigares, par exemple, comme en possédaient les premiers enquêteurs.

Quant aux **leurres** (ou façons de dissimuler les indices), ils sont multiples : soit par surabondance (la mémoire est saturée, on ne sait lequel retenir), soit par la variété des niveaux convoqués (fictionnel, linguistique ou scriptural), soit par l'emplacement (à un endroit où on ne l'attend pas – titre, indications liminaires – ou que l'on estime secondaire ou qui est apte à dissimuler : dans la bouche d'un personnage sans importance...), soit par l'indécision (on ne sait si l'indice appartient à l'histoire principale ou à une histoire secondaire)...

Ce jeu sur les indices et les leurres fonctionne, en tout cas, en relation avec un réalisme de surface (si bien que chaque élément peut être

soit un indice, soit une information qui construit l'univers, soit les deux) et avec un minimum de confiance accordé au narrateur (car si l'on soupçonne toutes ses paroles, il est difficile d'avancer dans la lecture et de trouver un principe de classement des informations).

L'importance conférée au savoir et à sa dissimulation fait du roman à énigme le lieu d'un travail considérable sur le *code herménéutique* (voir R. Barthes, *S/Z*, 1970) et génère un soupçon généralisé en lecture, puisque (presque) tout peut être suspecté. Cela nécessite de porter une grande attention aux mécanismes narratifs...

1.4 L'instance narrative

Dans son excellent ouvrage (*Pour lire le roman policier*, 1989), Marc Tits écrit très pertinemment (p. 86) :

On pourrait ramener le récit d'énigme criminelle à deux notions de base : « voir » et « dire ». Quelqu'un, le criminel, a tué sans être vu et ne veut pas le dire ; quelqu'un d'autre, le détective, n'a pas vu mais va reconstituer par sa parole ce qu'il n'a pu voir. Lorsque le « dire » va coïncider avec le « voir », l'énigme sera résolue.

Effectivement, dans ces romans où le savoir tient un rôle clé, le « dire » et le « voir » sont plus importants que le « faire » ou, plus précisément, ils constituent l'essentiel du « faire », des actions. La narration doit à la fois montrer aussi fidèlement que possible ce que perçoit l'enquêteur pour que le jeu intellectuel puisse avoir lieu, et construire des variations – voire des entorses – pour surprendre le lecteur.

C'est pourquoi, à côté de la narration externe aux personnages ou de celle qui suit l'enquêteur par lequel on perçoit les événements, le roman à énigme a souvent privilégié un « relais de narration » figuré textuellement par un proche de l'enquêteur (Watson, Hastings...). Celui-ci présente au moins trois avantages. Il permet d'introduire de l'humour face au sérieux de l'enquête ; il permet de ne pas tout dire (contrairement à ce qui serait nécessaire avec un narrateur omniscient ou un « je » détective) ; il permet encore de mimer le lecteur regardant le détective et de lui adresser – *via* cet intermédiaire – des défis. Ainsi, dans *Les jeux sont faits* de Freeman, l'enquêteur Thorndyke, lorsqu'il a la solution, s'adresse ainsi à son ami, le docteur Jervis :

Mais, en attendant, j'aimerais que vous tentiez un dernier effort pour résoudre ce problème. Vous avez tous les faits. Revoyez-les sans idée