

de verre (p. 95), il est d'ailleurs écrit : « Le sujet, c'est l'histoire même, et ce n'est pas à elle de dire si elle a un sens ou pas. »

Si, d'une certaine façon, la littérature classique pouvait apparaître comme un lieu de réponses, *roman policier et littérature contemporaine se rejoignent dans le questionnement généralisé et l'incertitude.*

4. Structure et écriture

4.1 Intrigue et narrativité

Le roman policier – nous l'avons constamment relevé dans les chapitres précédents – se caractérise aussi par un travail considérable sur l'organisation du texte, la fiction et la narration. Cela est dû à une nécessité : il lui faut **surprendre** le lecteur. Dès lors, on comprend mieux qu'il n'ait cessé de manipuler l'intrigue et la façon dont elle est racontée : structure duelle organisée autour d'un mystère, manipulation des rôles du genre (enquêteur, victime, coupable, suspect) et des rôles actantiels (sujet, objet, adjuvant, opposant, destinataire), utilisation constante des variations concernant narrateur et perspectives, travail sur la chronologie (anachronies, analepses...), etc.

Cela explique pourquoi ce genre n'a cessé d'être lu par les critiques modernes, les poéticiens ou les narratologues, comme Gérard Genette, qui y tire dans *Figures III* des exemples sur les points de vue, Tzvetan Todorov ou Roland Barthes dans *S/Z*.

De façon assez paradoxale – mais cela est sans doute dû à sa position intermédiaire –, le roman policier semble au croisement de deux courants. Le premier serait celui d'une tradition rhétorique fonctionnant sur des règles strictes et la réorganisation incessante, dans de multiples variations, d'éléments plus ou moins figés. Cette tradition se perpétue des origines de notre littérature jusqu'au XVIII^e siècle et se retrouve dans des genres comme le roman sentimental, dont les composantes, identiques d'un ouvrage à l'autre, sont soumises à des variations de surface. Le second courant, radicalement opposé au premier, serait celui de la modernité littéraire, de la littérature de recherche, qui transgresse les codes narratifs et détourne les modèles établis. De fait, pour surprendre et se renouveler, le roman policier dans toute une série d'œuvres – « classiques » comme *Le Meurtre de Roger Ackroyd* d'A. Christie ou « modernes » comme *La Bibliothèque de Villers* de B. Peeters en 1980 ou *La Doubleure de Magrite* de Lahougue en 1987 – est structurellement

contraint d'y recourir. Au confluent de ces deux courants, le roman policier prend alors la figure d'un prodigieux **laboratoire d'expérimentation sur la narrativité**.

Cela explique comment certains de ses écrivains peuvent se retrouver au sein du mouvement même de la modernité (Peeters, Lahougue...). Cela explique aussi pourquoi nombre d'auteurs « extérieurs » s'y intéressent : ils y puisent aussi bien des techniques de mise en cause du roman classique que des trames solides puisque le roman policier s'en est fait une spécialité. C'est le cas, en France, de Patrick Modiano (*Rue des Boutiques obscures*, 1978) et des nouveaux romanciers : Alain Robbe-Grillet avec *Les Gommages* en 1953 (mais aussi *Le Voyeur* en 1955 ou *La Maison de rendez-vous* en 1965), Michel Butor avec *L'Emploi du temps* (1956), ou encore Claude Ollier, Claude Simon ou Robert Pinget dans certains romans comme *L'Inquisiteur* (1962), construit comme un interrogatoire destiné à faire avouer à l'un des personnages une faute mystérieuse. Ces trames solides sont en réalité, nous l'avons déjà évoqué, une condition *sine qua non* pour que la déconstruction critique puisse encore se lire, pour saisir le travail de déconstruction. Il faut que la charpente paraisse conserver un minimum de cohérence pour étayer une lecture qui perd ses points d'appui traditionnels. On comprend que ces écrivains aillent chercher ce qui leur semble le plus « solide » dans les intrigues romanesques du côté du roman policier. Comment lire autrement, par exemple, *Les Gommages* de A. Robbe-Grillet, histoire dans laquelle un dénommé Wallas, du bureau des Enquêtes, enquête sur la mort de Daniel Dupont et finit par le tuer par erreur ? Si l'on ajoute que le tueur Gapnati hésite lui-même sur le résultat de son action, que l'on ne sait exactement qui commande les meurtres et pourquoi, qu'il existe plusieurs polices avec des hypothèses différentes et que Wallas ne cesse d'acheter des gommages sans que l'on sache au juste pourquoi, on comprend la nécessité d'une trame policière à laquelle le lecteur perdu tente de se raccrocher...

4.2 Le secret, le dit et le non-dit

Ce travail sur l'intrigue est inséparable d'une réflexion sur le savoir, le mystère, le code hermétique, le dit et le non-dit. Nous avons mentionné les différentes utilisations du savoir, de l'énigme, des retards apportés à sa résolution. On y retrouve à l'œuvre, comme Marc Lits l'a bien montré, toutes les techniques liées au code hermétique telles que les construit Roland Barthes dans *S/Z* ou toutes les formes