

1.3 Le savoir essentiel

Dans ce cadre, le savoir est à la fois secondaire par rapport aux émotions visées et au mystère, puisqu'il n'existe pas pour le lecteur, et essentiel, car il va exacerber la tension qui accompagne la lecture.

En effet, *le lecteur en sait plus que chacun des personnages* car il les suit tous. Il est le seul à pouvoir tout voir et réunir le savoir émiétié. Il connaît les indices que ne perçoivent ni la victime, ni ses alliés, et qui pourraient permettre d'éviter l'issue fatale. Mais, d'un autre côté, il ne peut communiquer ses connaissances aux personnages sympathiques. Il anticipe un dénouement qui lui semble de plus en plus inéluctable et cela accroît donc la tension qu'il vit. Il est à la fois omniscient (il voit tout) et, en cela, proche de l'agresseur, et impuissant (il ne peut rien faire) et, en cela, proche de la victime et de ses alliés.

Une nouvelle de W. Irish, « Des yeux qui hurlent », symbolise à merveille cette situation : la position du lecteur est mise en abyme au travers d'une vieille femme, Janet Millar, âgée de soixante ans et paralysée depuis dix ans. Elle ne peut plus communiquer qu'avec ses yeux et son seul plaisir est de voir son fils Vern. Mais Véra, la femme de celui-ci, et son ami Jimmy, décident de se débarrasser de Vern. Janet Millar a tout entendu, et les meurtriers le savent. Elle sait quand et comment le crime doit se produire mais elle ne peut rien faire pour sauver son fils...

Le suspense suppose donc une *hiérarchisation* et une *répartition* pré-cise du savoir. D'abord entre les personnages : l'agresseur en sait plus que la victime et que ses alliés. Ensuite entre narrateur et narrataire (et, du coup, lecteur) : le savoir est donné au lecteur qui en sait plus que les personnages.

Différents procédés viennent étayer ce dispositif. En premier lieu, le *rappel incessant* du savoir fondateur de l'émotion : répétitions de l'échéance, phases prémonitoires, rappels de la dissymétrie de la situation, anticipations de l'agresseur sur ce qu'il fera subir à la victime, anticipations de la victime sur ce qu'elle va subir, anticipations des alliés, métaphores sur le temps, le destin, la fatalité... En second lieu, la *mise en évidence* pour le lecteur des indices existants et leur *morcellement* entre des acteurs qui ne perçoivent pas leur importance. Ou encore la *confirmation d'un savoir mal utilisé ou inutile* : les alliés de la victime récapitulent leurs erreurs passées et insistent sur le temps perdu ; ils détruisent par mégarde ou manquent, par inattention, des indices ; quelqu'un avait senti le danger mais ne l'avait pas signalé ; la

victime se rend compte que les solutions de fuite qu'elle envisage sont impossibles, etc.

Il est à noter que ces techniques, qui contribuent à la dramatisation de l'histoire, sont aussi des techniques de *suspension*, d'expansion du texte, de dilatation du temps entre l'ouverture d'une action fondamentale et sa clôture.

1.4 L'instance narrative et la mise en texte

Très souvent, dans le roman à suspense, le narrateur – non figuré textuellement – est *omniscient* : il connaît les pensées et les émotions de chacun des personnages, il peut passer sans restriction d'un lieu ou d'une époque à l'autre. C'est la condition nécessaire pour qu'il communique ce savoir au lecteur.

Mais la caractéristique majeure de ces romans demeure les incessants changements de perspective qui engendrent l'aspect « éclaté » de certains textes (beaucoup de courts chapitres, de paragraphes...). Le lecteur partage ainsi alternativement la vision du criminel, celle de la victime, de ses alliés, des témoins... Il voit par leurs yeux, vit leurs émotions, est tour à tour « dans la peau » de chacun d'entre eux. Ce faisant, il est amené à assumer des perspectives antagoniques qui l'installent encore plus dans une tension psychologique.

Nombre de techniques narratives vont compléter ce dispositif destiné à produire des émotions : toutes celles qui concernent la tension textuelle entre l'ouverture d'une séquence « essentielle » et les procédés de retardement de sa fermeture (la multiplication des obstacles, les fausses pistes...) et celles qui se rapportent à la dramatisation. Outre les procédés liés au savoir, évoqués précédemment, il faut signaler ce qui a trait à l'évaluation : du danger et de la situation, du coupable (dangereux), de la victime (fragile et sympathique), etc. ; ce qui porte sur le rythme (alternance de ralentissements et d'accélération du temps par rapport à l'échéance) ; ce qui joue sur les émotions des personnages (alternance d'espoirs et de désespoirs) ; ce qui concerne l'opposition entre proximité et distance (souvent le lieu de détention et l'agresseur sont, en fait, bien connus des autres personnages mais ceux-ci ne s'en rendent pas compte)...

De surcroît, temps et lieu font l'objet d'un traitement spécifique. Ils sont moins référentiels que fonctionnels et concrétisent la clôture, l'absence d'issue. Leur évaluation est toujours négative : le lieu est clos, caché, obscur et le temps, borné et bref. Dès lors, *le temps est transformé*