

préconque, relisez le récit de Mortimer et vous serez obligé d'en arriver à la conclusion que je compte proposer à Miller.

Il est évident, au vu de ce que nous venons d'exposer, qu'une des figures narratives essentielles du roman à énigme est la « paralipse », figure qui consiste à omettre ce qui – dans la logique narrative choisie – aurait dû être dit.

Ainsi, dans ce passage de *Qui a peur de Charles Dickens* de John Dickson Carr, le lecteur ne sait pas, à ce moment précis du livre, qui est appelé au téléphone et quel est le renseignement donné :

Le bruit de la pluie avait cessé. Les nuages se dissipaient. Dans le hall, il faisait une chaleur étouffante. Mark décrocha le téléphone. Avant d'appeler la personne qu'il voulait interroger, Mark composa un autre numéro. Il y avait un point qu'il désirait éclaircir. La réponse qu'il obtint ne le déçut point. C'était ce à quoi il s'attendait. Alors, sans attendre plus longtemps, Mark composa le numéro de la personne en question.

Ce principe, lié cette fois-ci à la narration homodiégétique (en « je »), est systématisé par Agatha Christie dans *La Nuit qui ne finit pas* et surtout dans *Le Meurtre de Roger Ackroyd*. C'est le narrateur qui est le coupable, mais cela n'est dit qu'à la fin. Il s'agit bien sûr, dans tous ces cas, d'une entorse aux règles du genre, mais on peut se demander quel roman pourrait l'éviter totalement et on peut constater que l'entorse généralisée du *Meurtre de Roger Ackroyd* a produit l'un des romans les plus surprenants et les plus intéressants du genre.

À côté de cette figure de style, il faut encore mentionner toutes les anachronies, c'est-à-dire les perturbations d'un déroulement chronologique « normal ». Ces procédés sont au fondement du roman à énigme puisqu'il s'agit de reconstituer ce qui a précédé l'enquête et que cela s'effectue au moyen d'interrogatoires successifs qui présentent rétrospectivement et souvent de façon brouillée (voir les alibis) ce qui s'est passé. Au travers du désordre narratif et des différents points de vue qui lui sont donnés, le lecteur reconstruit ainsi moins facilement l'histoire. Le discours final de l'enquêteur, qui réorganise et éclaire l'histoire du crime et celle de l'enquête, se constitue comme une importante « analepse explicative » qui est, de ce fait, la figure essentielle d'un genre fondé sur la rétropection.

Quant aux défis et aux appels au lecteur qui l'incitent à formuler la solution avant que l'enquêteur ne le fasse, ce sont des métalepses (des

glissements de niveau), des intrusions de l'auteur dans la fiction, qui rappellent la part de jeu constitutive de ces romans.

## 2. L'organisation de la fiction

### 2.1 Actions, thèmes et scènes

Dans ces romans, l'action fondatrice (le meurtre) est élipsoïque. Elle est absente, située dans le passé à reconstituer. Il n'en reste que des traces. L'essentiel de l'action réside dans l'enquête (intellectuelle) qui collecte des indices et tente de leur donner sens, au travers d'observations et d'interrogatoires.

Les scénarios possibles sont conséquemment en nombre restreint et on compte quelques scènes typiques : de mandement, de découverte du crime et d'indices, d'interrogatoires et de discussions, d'aveux et de révélations finales.

L'essentiel du texte réside dans des dialogues, des paroles et des discours où se situent indices, implicites, présupposés, rapports de force entre enquêteur, coupable et suspects. Parodiant un linguiste célèbre, on pourrait avancer que, dans le roman à énigme, dire c'est faire. La parole se joue constamment entre mensonge et vérité, tous mentant ou omettant au moins partiellement. Il revient donc au détective de rétablir le discours vrai, le texte corrigé et sans erreurs (comme Rouletabille affirmant : « Je suis la vérité »).

Il n'est pas intéressant de constater que, comme la tragédie classique, le roman à énigme renvoie la violence dans les coulisses (le crime commis auparavant, les affrontements physiques euphémisés, le châtiment expulsé dans l'« après-livre »). Seuls les discours en portent la trace.

### 2.2 Les personnages

On a souvent critiqué le roman à énigme pour ses personnages « creux », ses marionnettes. De fait, il s'agit plus d'un système de rôles, de pions au service d'une machinerie narrative et herméneutique. Leur intérêt n'est ni social ni psychologique mais fonctionnel. Leur personnalité est construite en fonction des indices et des leures qu'ils permettent de disposer, sans signe trop net, car aucun d'eux ne doit

reformer ou laisser enfin ses membres se séparer (voir *Le Crime de l'Orient-Express* d'Agatha Christie).

Signalons encore que certains auteurs ont pu proposer des variations sur la victime. C'est le cas de Pat McGerr qui, dans *Pariez sur la victime*, présente des soldats qui s'ennuient, fin 1944, dans une base du Pacifique Nord. Ils tombent sur une coupure de journal qui relate un meurtre, commis par le patron d'une société, dans laquelle travaillait l'un d'entre eux avant sa mobilisation. Ils connaissent donc le nom du criminel mais pas celui de la victime (car la coupure est abîmée) et ils vont parler sur son identité, après que le soldat, ex-employé, aura effectué la présentation des dix membres du conseil d'administration. Dans *Bornes à tuer*, Pat McGerr met cette fois-ci en scène un homme qui invite sa première femme, la deuxième dont il n'a pas encore divorcé, sa maîtresse et sa future femme, enceinte. On sait qu'il veut tuer l'une d'entre elles et, par l'anticipation des deux premières pages, que quelqu'un s'est tué en tombant de son appartement. Mais il faudra lire tout le roman pour savoir laquelle de ces trois femmes est la victime.

## 2.4 L'enquêteur

La victime étant hors jeu et le coupable se dissimulant, l'enquêteur occupe, avec les suspects, le devant de la scène. Personnage obligé du roman à énigme, il actualise les mécanismes d'observation et d'élucidation, il figure et narraitise la résolution du mystère.

On peut sans doute dresser une liste de ses caractéristiques dominantes. Il s'agit souvent d'un dilettante, d'un amateur éclairé même s'il peut tirer profit de cette activité. Original et parfois oisif, il est fréquemment hors de l'institution policière. Il est ou se sent supérieur en raison de ses capacités intellectuelles. Celles-ci sont bien plus développées que ses compétences physiques et d'ailleurs, bien souvent, il se déplace peu ou difficilement (voire utilise des aides pour ces tâches). C'est littéralement un *arm-chair détective*. Heureusement pour lui, au contraire du *hard-boiled*, il court peu de risques pendant ses enquêtes. Son hypertrophie intellectuelle se paie aussi d'une fréquente solitude affective. Il est en outre, dans bien des cas, assez satisfait de lui. Un emblème physique aide à incarner ou à humaniser ce personnage (de la pipe aux orchidées...).

Il observe, écoute, fait parler, recueille indices et témoignages, expose savamment sa méthode et est doté d'un grand savoir, soit sur les hommes, soit sur les choses et les faits.

porter sans ambiguïté, par son physique ou par son langage, les marques de sa culpabilité.

Pour respecter les règles du jeu, ils sont tous présents dès le début et leur psychologie ne peut se modifier, afin que l'enquête puisse reconstruire ce qui était déjà là au moment du crime.

De surcroît, afin de ne pas perturber les mécanismes d'intellection, violence et sexe sont euphémisés. Comme le rappelle la troisième règle de Van Dine : « Le véritable roman policier doit être exempt de toute intrigue amoureuse. Y introduire de l'amour serait, en effet, déranger le mécanisme du problème purement intellectuel. »

On comprend mieux que certains textes puissent présenter, en leur début, une liste « neutre » de personnages, comme dans le roman de Freeman, *Les jeux sont faits* :

Les principaux personnages :  
 Robert Mortimer, employé de banque  
 John Gillum, un joueur  
 Abel Webb, sous-directeur de la Cope Refrigerating Co  
 Arthur Benson, cousin de Gillum  
 Le Dr Peck, médecin de marine  
 M. Penfield, un avoué  
 Le Dr Thorndyke  
 Le Dr Jervis, son collaborateur.

## 2.3 La victime

La victime est une « contrainte structurelle » du roman à énigme : elle est nécessaire à l'existence de l'enquête. Elle est à l'orée du texte, déjà tuée ou très vite tuée. Deux autres catégories de victimes peuvent encore exister : celles que les plans du coupable rendent nécessaires (pour dissimuler parmi d'autres la victime principale, par exemple, ou pour sa défense : les témoins gênants) et celles qui brouillent l'enquête, en étant là par hasard ou en n'ayant rien à voir avec cette affaire.

Si, *a priori*, il n'existe pas de victime type, elle doit néanmoins être dotée de valeur dans le microcosme social considéré. Elle est, en général, au centre d'un cercle de relations dont l'enquête devra révéler le fonctionnement et les enjeux.

En fait, bien souvent dans le roman à énigme, il y a victime car il y a eu antérieurement sur-accumulation de mystères, d'actes peu avouables, d'infractions à l'ordre du micro-univers. La victime sacrifiée met au jour le non-dit et permet de « purifier » le cercle relationnel qui pourra se



Son rapport à la société est rarement contestataire même s'il soupçonne tout et tous lors de ses enquêtes. Au maximum, il est désabusé. Il a peu de rapport avec les criminels et ne les estime qu'en fonction de leur aptitude à brouiller les pistes et de leur intelligence qui lui permet, métaphoriquement et quelquefois réellement, de jouer avec eux aux échecs, comme le fait l'auteur avec le lecteur.

Il est aussi intéressant de noter, comme le fait Jacques Roubaud dans *La Belle Hortense* (Ramsay, 1985), que « le détective est comme un criminel qui tue à répétition, il élimine les suspects les uns après les autres ».

Il est non moins intéressant de remarquer que, dans l'économie narrative et fictionnelle, c'est le meurtrier qui fonde la nécessité de l'enquêteur qui est, en quelque sorte, le fils de ses œuvres et celui qui, en fin de compte, le mettra à mort.

La fin est d'ailleurs – faut-il s'en étonner ? – souvent le lieu d'une jouissance intellectuelle pour l'enquêteur, le moment où il montre au coupable qu'il est plus fort que lui...

### 2.5 Meurtres et meurtriers

Dans le roman à énigme, le meurtre est généralement isolé. C'est un événement unique et scandaleux dans le monde où il se produit. D'ailleurs, son auteur est un membre de cet univers. Il ne s'agit ni d'un professionnel du crime, ni du membre d'un gang, ni d'un gang, rarement d'un malade mental, encore plus rarement d'un individu venant d'un autre milieu social (il porterait alors *de facto* les marques de sa culpabilité).

Il procède avec méthode et camoufle son délit avec rigueur. Il est, en quelque sorte, l'« envers du détective », qu'il provoque intellectuellement. Face à l'enquêteur et au lecteur, il détruit et brouille les traces de son acte et de son intelligibilité narrative et tente de leur dicter de fausses interprétations.

Ses mobiles sont multiples : argent, ambition, amour, jalousie, haine, vengeance, désir de justice. Les moyens qu'il emploie sont variés : poison, arme à feu ou arme blanche, coup, strangulation, inoculation, chute, asphyxie, avec parfois des mécanismes très sophistiqués. Il est assez intéressant d'étudier à la suite d'Annie Combes (1989), de Jacques Dubois (1992) et de François Le Lionnais (« Les structures du roman-policier : Qui est le coupable ? » dans Oulipo : *La Littérature*

potentielle, Gallimard, 1973) les variations possibles autour du meurtrier et du meurtrier.

En fait, le meurtrier peut être absent : c'est le cas du suicide qui, parfois, est maqué par le suicide lui-même en meurtrier pour accuser un autre (J.D. Carr : *Suicide à l'écoisais*; Conan Doyle : *Le Problème du pont de Thor*; M. Leblanc : *Les Dents du tigre*).

Le criminel peut aussi ne pas être une personne. Il s'agit d'une chose ou d'un animal (Poe : *Double Assassinat dans la rue Morgue*). Il peut être un intermédiaire manipulé par drogue, hypnose, etc. (voir W. Collins : *La Pierre de lune*). Il peut être multiple (A. Christie : *Le Crime de l'Orient-Express*; S.A. Steeman : *L'assassin habite au 21...*). Il peut, pour détourner les soupçons, avoir échangé son crime – et donc son mobile – avec un autre (P. Highsmith : *L'inconnu du Nord-Express...*).

D'autres variations peuvent concerner les rôles et leurs représentations. Ainsi, le coupable peut être d'autant plus surprenant que soit il est lié à la victime par des liens de sang, soit il agit en contradiction avec son rôle social : médecin, prêtre, avocat, professeur, policier. Il peut même être l'enquêteur ou un de ses aides (S.A. Steeman : *L'infaillible Silas Lord*; S. Japrisot : *Compartiment tueurs...*), voire une des victimes (A. Christie : *Les Dix Petits Nègres...*).

Les variations sont encore plus surprenantes lorsqu'elles sortent du cadre de la fiction. Ainsi, A. Christie avec *Le Meurtre de Roger Ackroyd* et *La Nuit qui ne finit pas* a fait du narrateur le coupable. Il reste à un écrivain à faire du narrateur le coupable...

Comme on peut s'en rendre compte, le jeu est ouvert et les règles sont faites pour être transgressées...

### 2.6 Les suspects

C'est sans doute à Jacques Dubois (1992) qu'il revient d'avoir mis l'accent sur les suspects dans le roman à énigme. En effet, ils occupent, avec le détective, le centre du texte. *Chacun est un suspect pour l'autre et pour le lecteur*. Et c'est un des suspects qui est, de fait, le coupable.

Le suspect, personnage essentiel du roman à énigme, articule toutes les figures possibles de l'être et du paraître. Consubstantiel à l'enquête, n'existant que par elle, il deviendra à son terme innocent ou coupable. Par son existence, il aura néanmoins démontré que nul ne vit sans secret ou faute passée...