UNIVERSITÉ LYON II - LUMIÈRE
FACULTÉ DES LANGUES
ÉTUDES ANGLOPHONES
THÈSE pour obtenir le grade de DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ LYON II
Discipline : Etudes anglophones
présentée et soutenue publiquement par
Christophe GELLY
le 4 décembre 1999

LE RÉCIT POLICIER ANGLOPHONE AU XIXe SIÈCLE : GENÈSE D'UNE POÉTIQUE

Directeur de thèse : M. le Professeur Christian LA CASSAGNÈRE

JURY M. Max DUPERRAY (Professeur à Aix-Marseille I) M. François GALLIX (Professeur à Paris IV) M. Henri JUSTIN (Professeur émérite à Orléans) M. Christian LA CASSAGNÈRE (Professeur émérite à Lyon II) M. Jean-Pierre NAUGRETTE (Professeur à Paris X)

Table des matières

RÉSUMÉ . 1

SUMMARY . . 3

REMERCIEMENTS . 5

INTRODUCTION . 7

PARTIE I EDGAR ALLAN POE . . 13

CHAPITRE I ÉTUDE NARRATOLOGIQUE . 13

I. LES CONTES FANTASTIQUES. . 13

II. LES CONTES DE RATIOCINATION. . 28

III. CONTES FANTASTIQUES ET CONTES DE RATIOCINATION : DEUX MODES DU « RÉCIT IMPOSSIBLE » POESQUE. . . 41

CHAPITRE II UNE LECTURE DU RÉCIT IMPOSSIBLE POESQUE . . 47

I. LE RÉCIT IMPOSSIBLE : UNE HERMÉNEUTIQUE. . . 48

II. L'HERMÉNEUTIQUE EN ACTION : LES STRUCTURES FASCINANTES. . 56

III. UNE ENQUÊTE SUR LA LECTURE. . . 71

CHAPITRE III POSITIONS DE LECTURE CHEZ POE . 77

I. LECTURE ET COOPÉRATION. . . 77

II. LA LECTURE COMME JOUISSANCE. . . 93

PARTIE II WILKIE COLLINS ET CHARLES DICKENS . 113

INTRODUCTION . . 113

CHAPITRE I RÉCIT ET IDENTITÉ - ÉTUDE NARRATOLOGIQUE . . 114

I. TEMPORALITÉS. . . 114

II. VISIONS. . . 120

III. ÉNONCIATION. . 123

CHAPITRE II L'ÉNIGME DU DÉSIR - ÉTUDE PSYCHOCRITIQUE . 126

I. LE RÔLE DES DÉTECTIVES. . 127

II. LA PROBLÉMATIQUE DU DÉSIR. . . 129

III. VICTIME ET MASOCHISME. . . 134

IV. LE FANTASME SCOPIQUE. . 140

CHAPITRE III FONCTIONNEMENT ET JOUISSANCE DANS LE POLICIER : VERS UN AU-DELÀ DU TEXTE . 143

I. REPRÉSENTATION DU TEXTE DANS LE ROMAN POLICIER. . . 144

II. LANGAGE ALIÉNANT ET JOUISSANCE DU TEXTE. . 150

III. L'OeUVRE OUVERTE. . . 154

PARTIE III SIR ARTHUR CONAN DOYLE . 159

CHAPITRE I ÉTUDE NARRATOLOGIQUE . 159

I. TEMPORALITÉS. . . 160

II. VISIONS. . . 166

III. ÉNONCIATION. . 170

IV. CONCLUSION. . 176

CHAPITRE II MÉCANIQUES DU FANTASME ET DE SON APPROCHE : WATSON, PUIS HOLMES . . 179

I. LES RÉSONANCES FANTASMATIQUES DE L'INTRIGUE CHEZ WATSON. . 180

II. HOLMES, OU LA NOUVELLE APPROCHE DU FANTASME FUSIONNEL. . 191

III. LA MÉTHODE HOLMESIENNE ET SES PRÉSUPPOSÉS. . 201

Chapitre III LANGAGE ET RÔLE DU LECTEUR DANS L'OeUVRE . 207

I. L'ORDRE DU LANGAGE. . 207

II. LA RÉAPPROPRIATION DU LANGAGE PAR LE LECTEUR. . 218

III. LES OUVERTURES DU TEXTES ET LE RÔLE DU LECTEUR. . . 227

CHAPITRE DE SYNTHÈSE VERS UNE POÉTIQUE DU GENRE . . 239

I. Récapitulation et analyse de l'hypertextualitÉ. . . 239

A. Constantes du genre. . 240

B. Hypertextualité et évolution du genre. . . 243

II. Vers une poétique du genre. . . 250

A. La lettre comme matériau. . . 250

B. Texte, paratexte et effet paratextuel. . . 253

C. Plaisir et déplaisir du lecteur. . 257

III. Expérimentations et variations sur la structure. . . 258

A. Le détective narrateur. . 259

B. Le détective moqué. . 263

CONCLUSION . 267

INDEX DES NOMS DES OEUVRES CITÉS . 271

BIBLIOGRAPHIE . . 277

I. SOURCES. . 277

II. ÉTUDES SUR LES AUTEURS. . 278

A. Études sur Edgar Allan POE : . . 278

B. Études sur Wilkie COLLINS : . 279

C. Études sur Charles DICKENS : . . 280

D. Études sur sir Arthur Conan DOYLE : . . 281

III. ÉTUDES GÉNÉRALES. . . 282

A. Études sur la période. . 282

B. Études sur le genre policier. . 282

C. Essais de théorie littéraire. . 285

IV. THÉORIE PSYCHANALYTIQUE ET PSYCHANALYSE LITTÉRAIRE. . 285

RÉSUMÉ

Ce travail cherche à définir le rapport particulier que le genre policier instaure entre son lecteur et la lettre du texte, à travers l'étude des auteurs de la période fondatrice du genre, c'est-à-dire les deux derniers tiers du XIXe siècle. Les oeuvres d'Edgar Allan Poe, Wilkie Collins, Charles Dickens et sir Arthur Conan Doyle sont ainsi abordées à travers la typologie narratologique développée par Gérard Genette de façon à cerner tout d'abord leurs spécificités narratives, ce qui nous permet de montrer que le récit policier de l'enquête cherche en vain à coïncider avec l'histoire passée du crime. C'est cette notion d'un indicible de l'histoire — et du réel — qu'explore ensuite notre étude psycho-critique, qui analyse les représentations formelles du récit impossible. Ainsi, les configurations récurrentes dessinées par les textes peuvent se rattacher à une problématique oedipienne qui met en jeu la question de l'identité, question que le récit ne résout jamais définitivement. L'origine profonde de cette faille dans le récit s'avère ensuite résider dans un système langagier que le genre présente lui-même comme aliénant et inapte à retranscrire le réel. Mais le lecteur peut néanmoins « sortir » de ce système par le biais d'une ouverture du texte policier — ouverture programmée par sa structure générique — sur un jeu avec le signifiant et la lettre du texte, jeu qui permet au lecteur de trouver son véritable « plaisir du texte » et de réaliser pleinement les potentialités du genre.

Mots-clés : Edgar Allan Poe / Wilkie Collins / Charles Dickens / Arthur Conan Doyle / Umberto Eco / narratologie / psycho-critique / psychanalyse / poétique / genre littéraire / rôle du lecteur

"Cyberthèses ou Plateforme" - © Celui de l'auteur ou l'autre

SUMMARY

This work is an investigation into the specific relationship created by the detective novel as a genre between the reader and the letter of the text. We focus on the founding period concerning the genre, namely the last sixty years of the 19th century, and we study the works of Edgar Allan Poe, Wilkie Collins, Charles Dickens and Sir Arthur Conan Doyle through an analysis of their narrative structure according to Gérard Genette's theory of narratology. This study enables us to show that detective narratives are centred on the search for an impossible coincidence between the narrative of the investigation and the past story of the crime. The inexpressible story—that inexpressible real—is then examined through a psycho-critical approach designed to define the formal representations found in the flawed narrative. The recurring shapes created by the texts can thus be interpreted according to the problematic of the Oedipus situation, in so far as the texts raise the question of identity which the narrative can never solve conclusively. That flaw in the narrative is then shown to originate from a language system which the genre depicts as alienating and unable to represent the real. However, the reader can "leave" that system through an opening in the text which is planned by its generic structure, and thus the reader may play on the signifier, on the letter of the text so as to experience a true enjoyment of the text and to realise the potentialities of the genre fully.

Key-words: Edgar Allan Poe / Wilkie Collins / Charles Dickens / Arthur Conan Doyle / Umberto Eco / narrative analysis / psycho-critical analysis / psychoanalysis / poetics / theory of the genre / reader-response theory

Le plaisir du texte, c'est ça : la valeur passée au rang somptueux de signifiant
(Roland Barthes, Le Plaisir du texte, p. 88)

"Cyberthèses ou Plateforme" - © Celui de l'auteur ou l'autre

REMERCIEMENTS

Je tiens ici à remercier vivement tous ceux qui m'ont apporté leur aide et leur soutien lors de la préparation et de la rédaction de ce travail de recherche, notamment les bibliothécaires et les collègues qui ont témoigné un intérêt amical pour mon sujet, et ont parfois soulevé des questions stimulantes, se montrant toujours prêts à m'aider dans la valorisation de cette recherche à travers diverses communications présentées lors de certains colloques.

Je remercie bien sûr chaleureusement tous mes proches, parents et amis, pour avoir su être présents et compréhensifs tout au long de la réalisation de ce travail. Leurs remarques éclairantes et, plus encore, leur amitié, me furent de précieux encouragements.

Enfin, je souhaite exprimer ma reconnaissance aux membres du jury qui ont accepté de lire cette étude, ainsi qu'à mon directeur de thèse, M. le Professeur Christian La Cassagnère, qui a su me guider dans cette tâche grâce à ses vastes compétences et son ouverture d'esprit, et qui, par sa gentillesse, a fait de cette collaboration une aventure intellectuelle et humaine des plus enrichissantes.

"Cyberthèses ou Plateforme" - © Celui de l'auteur ou l'autre

INTRODUCTION

« Avec la pénurie de papier qui menace toutes les publications et avec tant d'écrivains de premier plan obligés de cesser de publier, nous ferons bien de décourager le gaspillage de ce papier qui pourrait trouver un meilleur usage » : ce jugement péremptoire sur les récits policiers laisserait mal augurer de notre sujet, n'était la mauvaise foi (un peu trop) évidente de son auteur, Edmund Wilson, déclarant ne trouver aucune excuse aux « drogués » du genre comme W.H. Auden, qui, lui, professait son goût pour ces textes avec la même fougue.[1] On le voit, l'étude du roman policier ne laisse guère indifférent, et c'est d'abord cette image qui pose problème, c'est-à-dire l'image d'un genre populaire et mineur, image que renforce parfois l'attitude des auteurs eux-mêmes. Sir Arthur Conan Doyle n'a-t-il pas maintes fois déclaré son aversion, ou tout au moins son agacement à l'égard de cette partie de son oeuvre qu'il considérait comme secondaire et qui maintenait à tort le public à l'écart de ses ouvrages selon lui plus « sérieux », notamment ses romans historiques ?[2] A l'orée de ce travail il faut tout d'abord insister sur cette dévalorisation frappante du genre par les critiques — et certains auteurs — dans la mesure où elle est partie intégrante de la théorie de ce que Uri Eisenzweig

[1] Voir *Autopsies du roman policier*, textes réunis et présentés par Uri EISENZWEIG, Paris, Union Générale d'Editions, collection 10/18 dirigée par Christian Bourgois, 1983 (première édition). Voir notamment W.H. AUDEN, « Le Presbytère coupable. Remarques sur le roman policier, par un drogué », pp. 113-132) (« The Guilty Vicarage. Notes on the Detective Story, by an Addict », in *The Dyer's Hand, and Other Essays*, 1948, © Random House, New York, 1962 , traduction Claude Gilbert) et Edmund Wilson, « Que nous importe le Meurtre de Roger Ackroyd », pp. 90-100 (« Who Cares Who Killed Roger Ackroyd? », 20 janvier 1945, traduction de Claude Gilbert).

appelle le « mauvais genre »[3] : le roman policier ne se constitue en tant que genre qu'en stricte proportion de sa capacité à être reconnu comme relevant de la *mauvaise* littérature. Les fées qui se penchèrent sur son berceau, sinon mal intentionnées, furent pour le moins retorses.

Mais cette remarque ne découvre qu'un pan de l'énigme littéraire, car au-delà de son statut de sous-littérature, s'est toujours posé le problème de la définition du genre policier. En effet, dès 1971, Tzvetan Todorov a observé que la définition statique d'un genre, voire de tout genre littéraire, se condamne à être contredite en permanence par les oeuvres originales qui font évoluer ce genre et doivent, pour cela, se détacher tant soit peu des normes génériques initiales :

Une difficulté supplémentaire vient s'ajouter à l'étude des genres, qui tient au caractère spécifique de toute norme esthétique. La grande oeuvre crée, d'une certaine façon, un nouveau genre, et en même temps elle transgresse les règles du genre, valables auparavant. [...] On pourrait dire que tout grand livre établit l'existence de deux genres, la réalité de deux normes : celle du genre qu'il transgresse, qui dominait la littérature précédente ; et celle du genre qu'il crée. (p. 56)[4]

Il n'est donc pas souhaitable de réitérer ici, bien sûr, les tentatives toutes plus ou moins semblables de classification du genre policier en sous-catégories toujours discutables, comme l'ont fait entre autres Boileau et Narcejac.[5] Cependant, si comme nous l'avons dit le genre policier est des plus visibles, et se constitue comme tel en tant que genre mineur, et que d'autre part la notion même de genre s'avère problématique, comment réconcilier l'image du genre policier à sa possible transcendance générique interne ? En somme, comment expliquer la perception aiguë d'un genre policier mineur devant la difficulté à nommer ce qui fait le genre ?

Devant cette question, et délaissant l'optique normative, souvent fondée sur des analyses thématiques visant à classifier les différents « types » de roman policier, nous allons utiliser une constatation de départ simple et aujourd'hui largement acceptée par la critique. Elle fut d'abord exprimée par un auteur, Michel Butor, puis par le critique Tzvetan Todorov, et concerne la dichotomie essentielle du genre, c'est-à-dire sa structuration autour d'un récit de l'enquête qui cherche à dire l'histoire (passée) d'un crime :

[...] « tout roman policier est bâti sur deux meurtres dont le premier, commis par

[2] Voir notamment Pierre NORDON, *Tout ce que vous avez* toujours *voulu savoir sur Sherlock Holmes sans l'avoir* jamais *rencontré*, Paris, Le Livre de Poche, 1994 (première édition), page 37.

[3] *Le Récit impossible*, Paris, Christian Bourgois, 1986, voir p. 30 sq., et notamment page 36 : « Le policier ne devient genre que parce que rejeté ; il est dénigré dans la mesure précise où il semble constituer une catégorie délimitée et codifiée. »

[4] ***Tzvetan TODOROV, Poétique de la prose, « Typologie du roman policier », Paris, Le Seuil, 1971, chapitre 4, pp. 55-65. Nous ne suivons pas, néanmoins, T. Todorov lorsqu'il affirme, sur la même page, que le roman policier ne transgresse pas les règles du genre : notre chapitre de synthèse, sur ce sujet, s'attachera à montrer que les auteurs ont bien fait évoluer la structure même du genre, notamment en ce qui concerne la personne du narrateur.***

[5] *Le Roman policier*, Paris, P.U.F, 1992.

l'assassin, n'est que l'occasion du second dans lequel il est la victime du meurtrier pur et impunissable, du détective qui le met à mort [...] par l'explosion de la vérité. (p. 191) [...] le roman policier [...] superpose deux séries temporelles : les jours de l'enquête qui commencent au crime, et les jours du drame qui mènent à lui [...]. (p. 225)[6] A la base du roman à énigme nous trouvons une dualité, et c'est elle qui va nous guider pour le décrire. Ce roman ne contient pas une mais deux histoires : l'histoire du crime et l'histoire de l'enquête. Dans leur forme la plus pure, ces deux histoires n'ont aucun point commun. (T. Todorov, loc. cit., p. 57) On peut encore caractériser ces deux histoires en disant que la première, celle du crime, raconte « ce qui s'est effectivement passé », alors que la seconde, celle de l'enquête, explique « comment le lecteur (ou le narrateur) en a pris connaissance ». (ibid., p. 58)

Cette structure qui est au coeur de l'identité générique du roman policier s'avère néanmoins elle aussi problématique, dans la mesure où le récit policier de l'investigateur, ou de son compagnon et ami (Watson, par exemple), doit remonter le passé pour découvrir la vérité de l'histoire, et ceci de façon purement logique, uniquement à partir des indices donnés dès le début de l'enquête. Ce contrat générique entre le lecteur et le détective, contrat souvent exposé au cours de texte policier lui-même, se voit pourtant toujours plus ou moins brisé par le recours de ce dernier à des indices extérieurs à l'énigme telle qu'elle a été initialement exposée : nous verrons que ce schéma représente une constante du genre. C'est ainsi que le genre sape les présupposés de sa propre définition, et que nous pouvons mieux comprendre le paradoxe apparent de l'appréhension à la fois clairement négative et pourtant malaisée du genre. En effet, le récit policier pose clairement une norme générique — résolution logique de l'énigme à partir de son exposé initial — à laquelle il contrevient, et donc ces normes ne peuvent rendre compte de textes dont le critique sent pourtant qu'ils sont reliés par la même prétention, souvent affichée avec force, au respect de cette norme. Le genre policier apparaît donc en quelque sorte comme un genre *par défaut*.

Cette théorie, largement explorée par Uri Eisenzweig dans *Le Récit impossible*, constituera donc le point de départ de notre travail, mais nous chercherons à la développer dans des directions nouvelles. En effet, le statut même du langage se voit modifié dans cette théorie anti-réaliste, où les mots ne peuvent exprimer l'histoire, et c'est finalement la question de la fonction du langage dans le genre policier qui est posée, car il ne peut être considéré comme un *moyen* simple et fiable d'atteindre à la « vérité » de l'énigme. Dès lors, l'interrogation essentielle qui motive ce travail peut se résumer comme suit : existe-t-il une *poétique* du genre policier qui donnerait aux textes et à leur langage une justification esthétique face à leur relative inanité référentielle ? En d'autres termes, peut-on voir dans ces textes le même traitement de la question du langage du point de vue de son signifiant, de sa lettre, c'est-à-dire en dehors de sa référence à l'énigme ?

Afin de répondre à cette question, il nous faudra bien sûr prendre en compte la manière spécifique dont le texte pose l'irréductible dichotomie entre récit et histoire ; nous devrons également nous intéresser à l'univers imaginaire que dessinent les configurations narratives, en liaison avec les enjeux thématiques essentiels des textes. Mais surtout,

[6] ***Michel BUTOR, L'Emploi du temps, Paris, Minuit, 1956.***

nous garderons à l'esprit, dans cette approche de la lettre du genre policier, l'interaction constante dans la littérature moderne entre le texte et son lecteur, interaction qui fait du texte policier un texte scriptible :

Ce que l'évaluation trouve, c'est cette valeur-ci : ce qui peut être aujourd'hui écrit (ré-écrit) : le scriptible. Pourquoi le scriptible est-il notre valeur ? Parce que l'enjeu du travail littéraire (de la littérature comme travail), c'est de faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur du texte. (p. 10)[7]

Dans cette perspective, notre analyse de ce que Roland Barthes, dans le même ouvrage, appelle le ***« code herméneutique »***, c'est-à-dire les éléments du texte visant à l'exposition puis à la résolution d'une énigme, s'organisera autour de la question centrale du langage et de son statut dans le genre policier. Il ne s'agira pas de montrer comment l'énigme trouve ou non sa résolution dans le texte, mais bien de déterminer l'impact de ce code herméneutique sur la lettre du texte et sur son statut.

Les méthodes que nous allons employer viseront donc à isoler et définir les structures spécifiques du genre, et pour cela nous proposerons d'abord une étude du traitement narratologique de l'histoire, afin de nous confronter à la langue même des textes — cette étude occupera le chapitre initial de chacune de nos parties chronologico-thématiques. Dans un deuxième temps, nous verrons que la forme des textes conditionne également certains éléments thématiques récurrents, notamment au niveau de l'expression de fantasmes liés à l'imaginaire d'un *indicible*, caractéristique de l'impossible conciliation entre récit et histoire dans le genre. Nous nous inspirerons, dans nos analyses, de la méthode psycho-critique développée par Charles Mauron visant à expliquer les récurrences thématiques à travers différentes oeuvres.[8] Enfin, c'est encore la lettre des textes policiers que nous interrogerons dans un troisième chapitre, inclus dans chacune de nos parties, afin d'approfondir les rapports entre lecture et écriture, dans la perspective d'un plaisir du lecteur induit par la lettre du texte en dépit de l'impasse référentielle (face à l'histoire) qui constitue cette langue en tant que générique et « policière ». Notre cheminement ira donc de l'étude de la forme (narrative) à l'analyse des rapports à la lettre que cette forme engendre.

Certes, voilà un vaste sujet, qui demande sans doute à être cerné plus en détails, mais l'analyse comparative que nous mènerons tout au long de ce travail, et plus encore dans un dernier chapitre de synthèse, nous y aidera. Selon une dialectique bien connue, c'est aussi notre confrontation au matériau textuel qui déterminera, en partie, la progression de ce travail — point de théorie sans épreuve des faits, ou des textes. Notre étude de la poétique du genre policier va ainsi se concentrer sur la période fondatrice de ce type de récit, c'est-à-dire aproximativement les six dernières décennies du XIXe siècle, car c'est bien en effet la naissance d'un genre et d'une poétique que nous comptons éclairer. Dans cette perspective, nous commencerons par une approche des contes d'Edgar Allan Poe, sans omettre cependant de montrer les liens profonds entre les contes policiers (ou contes de ratiocination, selon les termes de l'auteur) et les contes

[7] ***Roland BARTHES, S / Z, Paris, Le Seuil, 1976.***

[8] Charles MAURON, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, Librairie josé Corti, 1976.

fantastiques, puisque nombre de parallèles utiles à notre recherche peuvent être établis entre ces deux catégories. Le choix d'Edgar Allan Poe se justifie presque de lui-même, car Poe, en sa qualité de « créateur » du genre policier, ne pouvait qu'inaugurer cette étude. En second lieu, deux auteurs emblématiques de la seconde moitié du XIXe siècle, Charles Dickens et Wilkie Collins, viendront illustrer et nourrir notre réflexion sur le genre et son évolution, à travers l'étude de leurs deux plus célèbres romans policiers. Il s'agit là aussi de deux figures principales du récit policier dans ces années, et leurs relations étroites tant sur le plan professionnel et personnel que sur la pratique d'une certaine écriture victorienne motivent également notre choix. Enfin, l'étude des écrits de sir Arthur Conan Doyle semble presque une évidence : rares sont les auteurs policiers qui comptèrent autant dans l'histoire littéraire du genre et qui surent créer un personnage aussi emblématique que celui de Sherlock Holmes, dont la simple silhouette suffit aujourd'hui à représenter de façon stylisée la figure du Grand Détective. Parmi les oeuvres de cet auteur, nous avons écarté les différentes nouvelles dans lesquelles le personnage de Sherlock Holmes apparaît, car leur brièveté et leur grand nombre (cinquante-six) rendaient difficile une approche globale et thématiquement homogène. Parmi les quatre courts romans du « cycle » de Sherlock Holmes, *The Hound of the Baskervilles* a retenu notre attention pour des raisons narratologiques qui apparaîtront en détails plus loin — mais nous pouvons déjà motiver notre choix par le rôle essentiel de Watson comme acteur *et* narrateur dans ce texte, ainsi que par la structure moins « éclatée » d'un texte qui, contrairement aux autres courts romans de Doyle, ne se divise pas en une première moitié dédiée à l'enquête et une seconde moitié en forme de longue analepse explicative énoncée par un narrateur anonyme.

Toujours afin de délimiter un champ d'études qui, sinon, serait devenu trop vaste, nous avons également restreint notre analyse au XIXe siècle car l'évolution du genre au XXe siècle a mis en jeu des procédés narratifs nouveaux, tels que la focalisation externe du récit dans le roman policier dit « noir » ou « hard-boiled » aux Etats-Unis dans les années 1930, procédés dont l'analyse nous aurait amenés trop loin. Or, l'objet de ce travail est bien, une fois de plus, d'étudier la *lettre* des textes policiers et l'incidence des présupposés génériques sur le traitement du langage. Sans plus tarder, allons donc dès maintenant à la recherche de cette lettre qui parfois se dérobe, comme celle que Dupin recherche, mais que nous avons toujours plaisir à saisir — que nous désirons toujours apprendre à lire.

"Cyberthèses ou Plateforme" - © Celui de l'auteur ou l'autre

PARTIE I EDGAR ALLAN POE

CHAPITRE I ÉTUDE NARRATOLOGIQUE

Notre attention critique va donc se porter dans ce premier chapitre sur le texte poesque et sur sa forme narrative, avec tout ce que cela implique sur le plan d'une observation rigoureuse des configurations que dessine le récit : ce sera pour nous l'occasion d'aborder une première fois la lettre du texte et de définir une première approche des structures et des préoccupations majeures autour desquelles se construit le récit. Dans cette perspective, notre étude intégrera donc les contes fantastiques afin de mettre en valeur la récurrence chez Poe, sous des formes différentes, des configurations que nous allons rencontrer. Notre étude narratologique, ainsi que celles que nous mènerons dans les deux autres parties de ce travail, se fonde sur la typologie,aujourd'hui largement reconnue et employée par la critique, de Gérard Genette.[9]

I. LES CONTES FANTASTIQUES.

A. TEMPORALITÉS.

[9] « Discours du récit », *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

1. Ordre.

Une première approche, au niveau narratologique, des contes fantastiques de Poe, se fonde d'abord sur le traitement du temps, qui se divise en deux catégories : l'ordre d'une part, la durée et la fréquence d'autre part. En ce qui concerne l'ordre, une première remarque peut être formulée à propos de l'existence frappante d'un type d'anachronie dans les contes fantastiques.Si nous prenons pour exemple *A Descent into the Maelström*, nous constatons que le récit est construit de façon singulière : un premier narrateur, accompagné d'un guide apparemment plus âgé que lui,[10] gravit une falaise escarpée et se trouve pris de vertige, mais son compagnon ne lui laisse guère le loisir de s'abandonner à sa frayeur puisque, dès la première page, il lui dit :

"You must get over these fancies," said the guide, "for I have brought you here that you might have the best possible view of the scene of that event I mentioned—and to tell you the whole story with the spot just under your eye." (p. 127)

A partir de ce moment, le narrateur premier va devenir en quelque sorte assujetti au marin qui, relatant son aventure, assume le statut de narrateur second, un narrateur dont le récit occupe la quasi-totalité du conte. Mis à part les observations du premier narrateur sur le paysage qu'il contemple (pp. 128 et 130-131), on ne trouve plus alors que quelques remarques fortuites de ce dernier, qui ne sont plus d'ailleurs que des réponses au récit du marin :

"This," said I at length to the old man—"this can be nothing else than the great whirlpool of the Maelström." (p. 129) I placed myself as desired, and he proceeded. (p. 131)

Le narrateur premier est ainsi comme effacé du récit par le métarécit produit par le marin. Il est à remarquer, dans cette perspective, qu'au terme du métarécit du marin, le narrateur premier ne reprend pas la parole, et il est même inclus dans la parole de son compagnon :

"[...] I told them my story—they did not believe it. I now tell it to you—and I can scarcely expect you to put more faith in it than did the merry fishermen of Lofoden." (p. 140)

Que peut-on déduire de ces remarques ? Au niveau narratif, la structure mise en lumière est très significative : à peine le narrateur premier a-t-il pris la parole que son récit se voit monopolisé par la parole de l'autre, par le métarécit du marin. Or, ce métarécit n'est rien d'autre que la narration d'un passé obsédant, d'une expérience qui , comme dans *The Rime of the Ancient Mariner* de S.T. Coleridge, pousse celui qui l'a vécue à parler sans cesse de sa hantise : ***« I told them my story [...] I now tell it to you »*** (p. 140). Tout se passe comme si le narrateur premier du début du récit, pris de vertige au sommet de la falaise, ne ressentait vraiment de malaise que parce qu'il partage par anticipation

[10] Il est néanmoins probable que la différence d'âge réelle entre les deux personnages soit moins importante qu'il n'y paraît, car le marin a vieilli prématurément en raison de son expérience éprouvante : « My hair, which had been raven black the day before, was as white as you see it now » (p. 139). Cette indication peut également confirmer l'hypothèse selon laquelle le marin et le narrateur premier sont des doubles qui ont vécu de manière différente - hypothèse qui sera examinée plus tard dans notre développement.

l'angoisse née de l'expérience au coeur du maelström ; et dans cette perspective, tout le métarécit du marin peut se lire comme une analepse « explicative », une justification de cette angoisse partagée. Le récit du narrateur premier, qui s'annonçait ancré dans l'appréhension d'une situation de danger imminent (tomber dans le vide) s'avère en fait le point de départ d'un retour aux causes primordiales de l'angoisse (plongée dans le passé). Dans cette optique, bien sûr, les deux narrateurs, le marin et son compagnon, sont des doubles l'un de l'autre, ce qu'exprime assez clairement la disparition du narrateur dans le récit du marin : le narrateur laisse la parole au marin parce que, précisément, au terme de l'évocation de l'expérience fascinante et de la structure où elle se dessine au coeur du maelström, il *devient* le marin car il a partagé son passé. Le récit du marin, encore une fois, joue ici le rôle d'analepse explicative de la situation d'angoisse, de vertige, exprimée au départ par le narrateur premier.[11]

Le passé du marin, dans *A Descent into the Maelström*, correspond donc bien à une expérience fascinante, à la fois champ du désir et de l'angoisse, sur lequel nous portera souvent notre lecture des textes. Henri Justin, dont l'ouvrage *Poe dans le champ du vertige* [12] a inspiré certaines de nos analyses, utilise le terme de « structure fascinante » pour désigner cette expérience — angoissante et / ou désirée — à laquelle le sujet est confronté dans les contes de Poe. Nous utiliserons nous aussi souvent cette formule, en alternance avec le terme de « fantasme », pour marquer l'ambivalence, l'attraction et la répulsion qui s'attachent aux « histoires extraordinaires » de ces personnages plongés au coeur d'un espace diégétique qui les attire tout en menaçant de les engloutir. Ainsi, selon H. Justin, page 10 :

La lecture n'offre pas une transitivité interpersonnelle mais une conscience subjective du texte. Définition extrême, sans doute, et dont la justesse est plus immédiatement sensible s'agissant de la lecture de la poésie, mais définition qui induit une dynamique repérable dans toute oeuvre : ce peut être une des définitions de la littérarité. Dans cette "situation littéraire," pas de "je" s'adressant à un "tu" mais un sujet invité à une expérience imaginaire de soi-même et du monde, un "je" face à un "Soi" L'espace imaginaire, le texte comme tel, Psyché, l'âme, le Soi — tous ces termes et d'autres désignent diverses manifestations d'une même réalité dont les formes vont s'élaborer dans cette étude. Et parce que le face-à-face du "je" et du "Soi" aura lieu sur le mode de la fascination, je dirai souvent, pour désigner cette réalité du point de vue du sujet : "la structure fascinante".

La présence d'un passé obsédant qui a façonné le sujet et dont celui-ci ne peut se défaire est donc l'un des traits caractéristiques des contes fantastiques qui utilisent les anachronies. La même stratégie narrative se trouve également dans *The Oval Portrait*, dont le narrateur cède la parole, non pas à un personnage, mais cette fois à un ouvrage consacré aux tableaux qui l'entourent dans une chambre qui n'est pas la sienne. Ici

[11] Remarquons également que le récit du marin verbalise le vertige du narrateur premier, au départ incapable de parler, paralysé par la peur. Si le narrateur devient le marin, il acquiert aussi, au cours de cette transformation, un pouvoir de parole et de création esthétique, sur lequel nous reviendrons (voir *infra*, pp. 64-65).

[12] Paris, Klincksieck, 1991.

encore, le métarécit (ou métatexte, puisque l'énonciateur n'est pas spécifié et qu'il s'agit d'une citation fictive) ne rend pas la parole au narrateur premier ; et, ici encore, ce dernier est au départ dans une situation où sa vie est en danger imminent :

The château into which my valet had ventured to make forcible entrance, rather than permit me, in my desperately wounded condition, to pass a night in the open air [...]. (p. 290)

Le passé est également présent sous forme d'une obsession chez ce narrateur qui ne peut dormir, absorbé dans la contemplation d'un certain tableau.[13]

Si ces analepses d'un genre tout particulier sont la marque, au niveau de l'ordre narratif, d'une obsession du passé dans le présent de la narration, il faut enfin remarquer que les contes qui ne comportent pas ces analepses « métanarratives » expriment souvent la même préoccupation. Bien que l'ordre chronologique soit respecté, dans un conte comme *Ligeia*, par exemple, c'est bien au niveau thématique la résurgence d'un passé fascinant et éprouvant qui est mise en scène, à travers la lente progression d'une narration certes conforme à la chronologie, mais qui n'en souligne pas moins, par l'intrusion constante du passé dans le présent, la fascination du narrateur pour la femme dont il refuse d'accepter la mort. La résurrection — réelle ? hallucinée ? allégorique ? — de Ligeia sous les traits de Rowena est ainsi un exemple du fait que, jusque dans les contes fondés sur une structure apparemment chronologique, la linéarité passé-présent est renversée pour permettre au narrateur d'assouvir son fantasme érotique ou d'affronter le cauchemar qui le hante. Le temps chronologique se fait ici l'écho d'une préoccupation liée à l'anamnèse d'un sujet poursuivi par son « histoire », au sens psychanalytique et narratologique (les événements antérieurs, jamais peut-être totalement exprimés par le récit).

Si, au niveau de l'ordre chronologique, le passé d'une expérience fascinante revient comme une obsession, il en va de même en ce qui concerne le traitement des deux autres catégories du temps : la durée et la fréquence. On peut même avancer l'idée que ces deux types d'orientation temporelle du récit se rejoignent chez Poe pour rendre tangibles, presque présentes au lecteur les épreuves auxquelles sont soumis les différents personnages des contes fantastiques.

2. Durée.

En ce qui concerne la durée, qui est le rapport, rappelons-le, entre la durée vraisemblable d'un événement sur le plan diégétique et l'importance qui lui est octroyée en tant que segment narratif plus ou moins long, nous avons affaire chez Poe à un temps « psychologique » du récit, qui souligne l'implication des narrateurs dans leurs aventures parfois fatales. Ainsi, dans *The Fall of the House of Usher*, lorsque le narrateur, afin d'apaiser l'angoisse de Roderick, entreprend de lui lire un passage d'un ouvrage médiéval intitulé « The Mad Trist », l'épisode est relaté très en détails et sa longueur dans le récit (pp. 242-245) excède celle du passage consacré, par exemple, à la mise au tombeau de Madeline (pp. 240-241), acte qui, sur le plan diégétique, recouvre une durée sans doute

[13] « I had found the spell of the picture in an absolute *life-likeliness* of expression, which, at first startling, finally confounded, subdued, and appalled me », p. 291.

supérieure. De même, l'emmurement de Fortunato par Montrésor dans *The Cask of Amontillado* (pp. 278-279) occupe une place dans le récit plus importante, par exemple, que la narration de leur voyage jusqu'à la demeure de Montrésor (p. 275 : ***« [...] I suffered him to hurry me to my palazzo »***). Il est à remarquer, bien sûr, que cette utilisation de la durée s'avère somme toute fort commune puisque ce sont les événements les plus importants, les plus dramatiques, qui se voient accorder un traitement narratif plus long, ce qui est pure logique. Le dénouement des deux contes appelle bien sûr une durée narrative supérieure dans la mesure où il s'agit du point culminant des récits. Cependant, notre analyse ne doit pas s'arrêter à ces considérations peu éclairantes, et il nous faut pousser plus loin l'étude de la durée. Dans les deux contes cités, ce qui provoque l'augmentation de la durée narrative se résume en fait à un facteur commun : l'interruption d'un narrateur dans son activité par un événement ou un autre personnage, ce qui « allonge » le récit du premier. L'ami de Roderick est ainsi successivement interrompu dans son récit par les sons qui reprennent ceux décrits dans sa lecture et qui vont s'avérer correspondre aux efforts fournis par Madeline pour s'extraire de son caveau ; tandis que Montrésor interrompt sa macabre besogne en raison des cris poussés par sa victime, et ceci à plusieurs reprises :

The earliest indication I had of this was a low moaning cry from the depth of the recess. (The Cask of Amontillado, p. 278) A succession of loud and shrill screams, bursting suddenly from the throat of the chained form, seemed to thrust me violently back. (id.) But now there came from out the niche a low laugh that erected the hairs upon my head. (id.)

Cet allongement de la durée narrative par le biais spécifique d'interruptions répétées de la part d'une personne autre que le narrateur (sa victime ou son ami) semble indiquer que la durée exprime ici plus qu'un point culminant du récit : c'est la confrontation avec une altérité dont le sujet ne peut se défaire et qui s'obstine à revenir sans cesse, même lorsque, comme Montrésor, on tente de l'emmurer. Le narrateur anonyme confronté à Roderick et à Madeline, Montrésor face aux cris de Fortunato, sont eux aussi, à l'image du marin de *A Descent into the Maelström*, poursuivis par un fantasme obsédant, une expérience fascinante dont ils ne peuvent se détacher. Leur parole interrompue dit mieux que tout récit linéaire la hantise qui les a poussés à écrire, peut-être pour matérialiser ce fantasme qui se dessine en creux dans leur récit, et l'expansion de la parole du sujet narrant (Montrésor, le narrateur de *The Fall of the House of Usher*) aurait alors pour fonction de chercher (en vain) à couvrir le bruit de cette altérité, comme le narateur de *The Tell-Tale Heart* semble clamer son triomphe et sa ruse tout au long du conte pour ne pas entendre le bruit de ce coeur qui vient — finalement — le dénoncer et le confronter à ce qu'il a voulu (faire) taire.

3. Fréquence.

Du point de vue de la fréquence, un phénomène similaire se présente. Si l'on étudie un conte dans lequel cet aspect narratologique revêt quelque importance, comme *The Pit and the Pendulum*, on s'aperçoit que le narrateur condamné par l'Inquisition reprend plusieurs fois le cours du récit de ses tentatives visant à échapper à un sort funeste. On a donc ici, selon la terminologie de Gérard Genette, un récit répétitif : ce qui se passe une fois est raconté n fois.[14] Cela peut bien sûr, tout comme l'usage de la durée, être mis sur

le compte de la peinture psychologique d'un homme aux abois, incapable de penser de façon synthétique. Mais ici encore, il faut remarquer que ces répétitions sont motivées par des interruptions dans le récit, qui sont causées par les évanouissements ou le sommeil du narrateur, ce qui pousse ce dernier à reprendre son récit de manière répétitive :

I had swooned ; but still will not say that all consciousness was lost. (p. 247) Upon awakening, and stretching forth an arm, I found beside me a loaf and a pitcher of water. (p. 249) Upon arousing, I found by my side, as before, a loaf and a pitcher of water. (p. 250) An outstretched arm caught my own as I fell, fainting, into the abyss. (p. 257, nous soulignons)

Ces interruptions répétées, comme l'allongement de la durée narrative par le biais d'interruptions du narrateur, sont la marque ici encore de la présence, dans le discours du narrateur, d'une obsession, d'un fantasme dont il ne peut se libérer. En effet, le sommeil ou l'évanouissement représentent dans ce conte particulier un état de la conscience qui terrorise le narrateur, et contre lequel celui-ci nous dit, dès le début du texte, qu'il se débat :

I had swooned ; but still will not say that all consciousness was lost. [...] In the deepest slumber—no ! In delirium—no ! In a swoon—no ! In death—no ! even in the grave all is not lost. (p. 247)

Cet état est clairement désigné ensuite, dans une analyse assez détaillée des différentes étapes par lesquelles passe le sujet à son réveil, comme équivalent à une mort du sujet :

It seems probable that if, upon reaching the second stage, we could recall the impressions of the first, we should find these impressions eloquent in memories of the gulf beyond. And that gulf is—what ? How at least shall we distinguish its shadows from those of the tomb ? (p. 247)

Les interruptions du récit par les diverses pertes de conscience du narrateur (sommeil ou évanouissement) ont donc pour effet de mettre au centre du conte la peur de la mort qui terrorise le sujet. En effet, ces interruptions sont dans le texte présentes en filigrane chaque fois qu'il dit se réveiller, puisque son récit, pendant cet intervalle, n'a pu continuer. Dans les interstices du texte se lit ainsi l'obsédante évocation de la perte de soi, évocation qui sous la plume du narrateur prend, il faut le remarquer, l'aspect d'un fantasme qu'il tente d'explorer lorsqu'il veut se remémorer ce qu'il a vécu durant ces évanouissements ou ces plongées dans le sommeil :

Amid frequent and thoughtful endeavors to remember, amid earnest struggles to regather some token of the state of seeming nothingness into which my soul had lapsed, there have been moments when I have dreamed of success ; there have been brief, very brief periods when I have conjured up remembrances which the lucid reason of a later epoch assures me could have had reference only to that condition of seeming unconsciousness.(p. 247)

A la fois fasciné et horrifié par ces expériences proches de la mort, le narrateur produit un

[14] Voir Gérard Genette, « Discours du récit », in *Figures III*, (Seuil, 1972), p. 147 : « J'appelle évidemment ce type de récit, où les récurrences de l'énoncé ne répondent à aucune récurrence d'événements, récit *répétitif*. » Si l'on considère que les récurrences de l'énoncé sont motivées par les différentes pertes de conscience du narrateur, on a alors affaire à un récit singulatif (raconter n fois ce qui s'est passé n fois, voir *Figures III*, p. 146). Néanmoins, cela ne modifie en rien l'approche d'un récit qui reste *morcelé* en plusieurs segments relatant tous les tentatives du condamné pour échapper à la mort.

récit répétitif qui révèle, comme notre étude de la durée, qu'il est entièrement livré au fantasme malgré ses efforts pour y échapper. La mort parle à travers sa narration bégayante comme le fantasme, l'altérité, revient harceler Montrésor lorsqu'il emmure l'infortuné — et mal-nommé — Fortunato.[15]

B. VISIONS.

Le fantasme est donc omniprésent dans les contes fantastiques, au niveau du temps, et le sujet apparaît obsédé par sa confrontation avec les différents formes qu'il prend : perte de conscience, cris d'angoisse de sa victime, expérience fascinante vécue au coeur du maelström. Nous allons voir, à présent, que cette obsession du sujet se retrouve à un autre niveau de la structure du récit, dans la vision narrative, et notamment à travers la focalisation, qui revêt une importance particulière dans la mesure où elle a fait l'objet de nombreuses études[16] et où elle représente l'un des aspects les plus flagrants, que le texte livre au lecteur, du statut du narrateur.

Pour aborder cette étude , il semble utile de se référer à la classification établie par Henri Justin dans *Poe dans le champ du vertige*.[17] Dans son introduction, l'auteur distingue ***« six cas de figure correspondant à un engagement de plus en plus visible et de plus en plus direct du "je" »*** (p. 14) : on passe d'une situation où l'énonciateur ne se désigne pas ou bien se désigne uniquement en tant que conteur (catégories un et deux) à des situations où le narrateur est témoin avec un interprète interposé (c'est le cas dans les contes de ratiocination), témoin direct d'un drame ou protagoniste d'un drame (ce sont, respectivement, les catégories trois, quatre et cinq). Enfin, un sixième cas de figure correspond à la situation d'un narrateur directement engagé dans la structure fascinante sans l'interposition d'un deuxième personnage, comme par exemple dans *MS. Found in a Bottle*. Il faut remarquer d'ores et déjà que, dans le tableau établi par H. Justin, et qui guide son analyse dans son ouvrage, la plupart des contes considérés comme « fantastiques »[18] trouvent leur place dans les catégories quatre et cinq, c'est-à-dire qu'ils

[15] Notre lecture peut bien sûr être prolongée, voire nuancée, au vu de la problématique générale exprimée par Poe dans ses contes fantastiques. Néanmoins, cette étude ne constituant qu'une première approche du corpus, nous nous contenterons de préciser que l'attitude du narrateur de *The Pit and the Pendulum* peut également être lue comme une mise en forme euphémisante d'une angoisse de la mort qui lui permet d'affronter cette angoisse et de survivre. Il se révèle en cela, et dans une certaine mesure, maître du fantasme. En ce qui concerne l'onomastique *a priori* ironique de *The Cask of Amontillado*, on aura compris que Poe, à travers le jeu des signifiants, a peut-être voulu désigner Fortunato comme le vrai vainqueur de la confrontation avec Montrésor qui reste, lui, comme on l'a vu, prisonnier du fantasme et constamment interrompu par la voix de l'autre, et par sa peur de subir un sort similaire.

[16] Voir notamment James W. Gargano, « The Question of Poe's narrators », *College English*, 25, décembre 1963, pp. 177-181 — Repr. dans *POE, A Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall, Robert Regan, 1967. Dans cette étude de la focalisation, nous nous plaçons dans une perspective transtextuelle et comparatiste, la transtextualité étant selon Gérard Genette « tout ce qui met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes » (*Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1992, p. 7). Nous allons donc étudier les rapports entre les systèmes de focalisation de plusieurs textes fantastiques poesques.

[17] Paris, Klincksieck, 1991.

correspondent à une situation où le narrateur est soit témoin direct, soit protagoniste d'un drame (***« où "drame" signifie qu'un personnage s'interpose entre narrateur et structure »***, écrit H. Justin, p. 15). C'est le cas notamment pour *The Fall of the House of Usher*, *Morella* (catégorie quatre), *Berenice*, *Ligeia*, *William Wilson*, *The Tell-Tale Heart*, *The Black Cat*, *The cask of Amontillado* (catégorie cinq). Même s'il existe une sixième catégorie dans laquelle le narrateur se trouve encore plus engagé dans la structure fascinante, dans le fantasme, cette situation de la majorité des contes fantastiques dans la classification de H. Justin conforte leur analyse en tant qu'expression d'une prise directe du sujet sur le fantasme.

Bien sûr, l'étude de la focalisation elle-même ne fait que confirmer cette notion, dans le sens où l'on a affaire, dans les contes fantastiques, à une focalisation interne par le narrateur. Ce que le lecteur voit, c'est ce que le narrateur voit, car il s'agit d'un narrateur point focal du récit et fasciné par l'expérience-limite dont il est le témoin ou l'acteur. Ainsi, le narrateur anonyme de *The Fall of the House of Usher* contemple la folie naissante de Roderick et retranscrit ses sentiments devant un tel spectacle, comme le narrateur de *The Black Cat* relate sa propre vision des faits, de son histoire criminelle. Dans un conte comme *The Pit and the Pendulum*, qui appartient à la sixième catégorie définie par H. Justin (aucun personnage ne vient s'interposer pour symboliser la structure fascinante, comme le chat dans *The Black Cat*), le narrateur est encore plus directement aux prises avec le fantasme qui l'obsède, celui de la perte de conscience, de la mort, comme nous l'avons déjà remarqué.

Il faut cependant pousser plus avant cette étude de la focalisation interne chez Edgar A. Poe. Si, selon H. Justin, la plupart des narrateurs des contes fantastiques sont confrontés à la structure fascinante par l'intermédiaire d'un personnage (Madeline dans *The Fall of the House of Usher*, par exemple), ce sont donc les sentiments du narrateur à l'égard de ce personnage que le système de focalisation interne restitue au lecteur. Par conséquent, il est logique de s'intéresser à la nature de ces sentiments afin de déterminer dans quelle mesure le narrateur tente de les faire partager au lecteur. Le sujet, dans ces contes, est pris dans le fantasme, soit, mais tente-t-il de convaincre le lecteur du bien-fondé de ses observations, veut-il l'entraîner dans son sillage ?

Il est relativement aisé de répondre à la question de l'attitude du narrateur face au(x) personnage(s) qui le fascine(nt). Dans ces contes considérés comme « fantastiques », le narrateur commence le plus souvent par trouver des explications rationnelles aux événements étranges qui surviennent, puis, progressivement, son esprit s'abandonne aux croyances surnaturelles qui sont censées résoudre l'énigme posée par ces événements. Ainsi, dans *The Black Cat*, le narrateur commence par expliquer rationnellement l'apparition d'une marque en forme de chat sur un mur de sa maison brûlée, bien que cet incident prenne place juste après le meurtre de son premier chat :

When I first beheld this apparition—for I could scarcely regard it as less—my wonder and my terror were extreme. But at length reflection came to my aid. [...] The falling of other walls had compressed the victim of my cruelty into the substance of the freshly-spread plaster ; the lime of which, with the flames, and

[18] Nous allons revenir bientôt sur cette notion qui peut s'avérer problématique.

the ammonia from the carcass, had then accomplished the portraiture as I saw it. (pp. 225-226)

Cependant, tout au long du conte, les sentiments du narrateur à l'égard du second animal vont évoluer jusqu'à le présenter finalement comme une entité responsable de son arrestation.

Upon its head, with red extended mouth and solitary eye of fire, sat the hideous beast whose craft had seduced me into murder, and whose informing voice had consigned me to the hangman. I had walled the monster up within the tomb. (p. 230)

Il paraît presque superflu de préciser qu'ici, bien sûr, l'animal symbolise le remords du narrateur doublement meurtrier — il a d'abord tué son premier chat avant d'assassiner sa femme sous le coup de la colère, lorsqu'elle tenta de l'empêcher de tuer le second animal. C'est également un fantasme lié à l'image de la femme qui trouve son expression dans cette image castratrice d'un chat énucléé, castration que le sujet dénie alors qu'il tente en vain de l'emmurer, comme Montrésor veut enterrer avec Fortunato sa propre crainte de la mort. Quoi qu'il en soit, ce glissement progressif vers une interprétation surnaturelle des événements liés aux personnages véhiculant le fantasme semble caractéristique des contes fantastiques. Un autre exemple est celui de *The Fall of the House of Usher*, conte dans lequel le narrateur finit par interpréter les différents bruits survenant lors de sa lecture de « The Mad Trist » à Roderick comme les signes de la sortie de Madeline hors du caveau :

[...] it appeared to me that [...] there came [...] the echo of the very cracking and ripping sound which Sir Launcelot had so particularly described. It was, beyond doubt, the coincidence alone which had arrested my attention ; for, amid [...] the ordinary commingled noise of the still increasing storm, the sound, in itself, had nothing, surely, which should have interested or disturbed me. (p. 243) [...] there could be no doubt that, in this instance, I did actually hear [...]. (p. 244) I became aware of a distinct, hollow, metallic, clangorous, yet apparently muffled, reverberation. (p. 244)

Bien sûr, l'arrivée finale de Madeline et son étreinte mortelle avec son frère viennent confirmer l'interprétation du narrateur, mais ne voit-on pas là déjà une progression vers l'acceptation d'une résurrection surnaturelle qui dit assez la tendance qui s'est développée peu à peu chez un narrateur marqué durant son séjour par l'influence de son hôte ?

Nous sommes donc arrivés, dans cette étude de la focalisation, à la conclusion que les narrateurs des contes fantastiques représentent le point focal de récits où, le plus souvent, un autre personnage symbolise la structure fascinante. Ces narrateurs abordent peu à peu les manifestations de cette structure comme des événements surnaturels, ce qui ne correspond pas à la définition du fantastique tel que le conçoit Tzvetan Todorov :

Celui qui perçoit l'événement [fantastique] doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité , mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. [...] Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse,

on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel.[19]

Le narrateur, dans les contes fantastiques d'Edgar A. Poe, tend à donner une explication surnaturelle des événements liés à la structure fascinante ; ces contes ne peuvent donc pas être qualifiés de « fantastiques » au sens propre car l'hésitation spécifique de ce genre n'y apparaît pas.[20] Mais cette remarque peut nous amener plus loin : étant donné le système de focalisation interne qui prévaut dans les contes fantastiques, le lecteur ne peut appréhender l'histoire qu'à travers le récit qui lui en est fait par ce narrateur partial et prompt à biaiser la lecture par ses remarques sur l'atmosphère étrange de la demeure, par exemple, dans *The Fall of the House of Usher*, notamment dans les premières pages du conte. C'est donc une lecture « sous influence » que celle des contes fantastiques : signe de ce mécanisme, le narrateur anonyme va lui aussi s'avérer contaminé au fil des jours par l'humeur morbide de son ami Roderick. Ce phénomène, analysé par Claude Richard dans « Edgar A. Poe et l'esthétique du double », amène le narrateur à épouser les idées de Roderick qui refuse la notion d'Unicité car il se croit démiurge et rival de Dieu :

Dix jours durant, au moins, le narrateur va s'exposer à cette contamination, à la contamination de ce que je nommerai maintenant « l'idéologie perverse du double » dont Roderick est, sans doute, le plus malfaisant des représentants. [...] ce sont les actants qui croient au double et déploient les séductions de l'art qui persuaderont le destinataire ou le lecteur — l'un étant une image de l'autre — de la réalité objective du double.[21]

Comme le narrateur « contaminé » par l'idéologie de Roderick, le lecteur extradiégétique peut se trouver, à un premier niveau d'aproche du texte, et en raison du système de focalisation interne des contes fantastiques, assujetti dans une certaine mesure à la vision du narrateur lui-même. Il est ainsi comme contraint de partager son point de vue sur le caractère surnaturel des événements rapportés et cette identification entre lecteur et narrateur ne constitue pas le moindre piège narratologique tendu aux lecteurs de Poe. Encore une fois, le sujet des contes se révèle ici en prise directe sur le fantasme, et

[19] ***Tzvetan Todorov, Introduction à la littérature fantastique, Paris, Seuil, 1970, p. 29.***

[20] Par commodité, nous continuerons néanmoins à les désigner comme « contes fantastiques », étant donné que leur thématique reste très proche de ce genre. C'est d'ailleurs la remarque que Todorov lui-même fait sur Poe : « Ses nouvelles relèvent presque toutes de l'étrange, et quelques unes du merveilleux. Cependant, et par les thèmes, et par les techniques qu'il a élaborées, Poe reste très proche des auteurs du fantastique. » (p. 54). Il faut aussi remarquer que Todorov fait une analyse opposée à la nôtre des contes de Poe : il estime que l'explication surnaturelle n'y est que suggérée et que, par conséquent, l'oeuvre bascule du côté de l'étrange plutôt que du merveilleux. Ainsi, excepté dans *The Black Cat* et dans *A Tale of the Ragged Mountains*, une explication rationnelle pourrait résoudre l'énigme : dans *The Fall of the House of Usher*, par exemple, Madeline serait atteinte d'une maladie cataleptique, ce qui expliquerait sa mort apparente puis sa résurrection, et la demeure s'écroulerait en raison de la faille remarquée au début du conte par le narrateur anonyme. Nous faisons une lecture toute différente — et, croyons-nous, tout aussi défendable — des contes en les interprétant comme merveilleux plutôt qu'étranges. D'autre part, notre intérêt ici reste limité à une étude narratologique et ne va pas jusqu'à une définition générique des contes fantastiques.

[21] ***In Visages de l'Angoisse, Centre du Romantisme Anglais de Clermont-Ferrand, 1989, p. 283.***

élément nouveau, il peut entraîner avec lui ses « narrataires extradiégétiques » — ou, plus simplement, les lecteurs du conte.[22]

Il faut enfin remarquer que, si le narrateur de *The Fall of the House of Usher* échappe à la mort et parvient à fuir la demeure qui, comme l'idéologie du double, s'écroule devant la réalité, c'est qu'il reste une place, si mince soit-elle, pour la distance avec le fantasme. En effet, dans la classification d'Henri Justin, ce conte figure dans la cinquième catégorie qui, à la différence de la sixième et dernière, stipule qu'un personnage s'interpose entre narrateur et structure fascinante. Ce ne sera pas le cas dans *MS Found in a Bottle*, où le narrateur, confronté encore plus directement au fantasme, périt sans qu'aucune figure ne vienne donner forme à son angoisse, si ce n'est le manuscrit lui-même qui, par sa structurenarratologique si particulière, comme nous allons le voir, permet malgré tout une certaine formalisation de l'expérience fascinante. C'est Madeline qui, causant la mort de Roderick, délivre momentanément le narrateur de l'hallucination et le libère de la passivité avec laquelle il contemplait sa propre contamination par Roderick. Cette structure du conte peut aussi amener le lecteur à s'interroger sur le fantasme qui lui est présenté sous l'aspect de la féminité, et ainsi contribuer à une prise de distance par rapport au discours du narrateur. Il faut enfin noter que le statut du narrateur témoin et non acteur du drame lui permet de constater sur Roderick les effets de la soumission au fantasme et donc d'échapper à la destruction qui en découle.[23]

C. ÉNONCIATION.

L'étude des visions narratives a fait apparaître l'image d'un narrateur plongé dans le fantasme ; et nous avons ainsi mis en lumière un emploi de la focalisation interne qui tend à faire de la lecture des contes une lecture « sous influence », dans la mesure où le narrateur présente les événements sujets à interprétation comme surnaturels. Il nous reste maintenant à vérifier si ces conclusions se confirment à travers l'usage qui est fait des voix narratives dans les contes fantastiques.

1. Le style.

Un premier point consiste à remarquer qu'il est fait, chez Poe, un usage particulier du style de discours utilisé par les narrateurs. Si l'on prend pour exemple *The Fall of the House of Usher*, nous sommes en présence d'un narrateur-témoin, à la fois détaché du récit (puisqu'il écrit au passé une histoire qui s'est déjà déroulée) et reconnaissant avoir été un témoin direct des événements relatés. Cette situation se traduit naturellement, sur le plan narratologique, par l'utilisation du discours indirect au passé : le narrateur transcrit ses pensées et ses émotions face aux événements relatés, et il utilise des formulations

[22] Il y a bien sûr dans le texte poesque place pour une lecture critique et distanciée à travers laquelle le lecteur peut prendre du recul par rapport à la position du narrateur. Nous nuancerons nos propos, également, quant à l'implication du narrateur ou / et des personnages dans le fantasme dans notre troisième sous-partie qui comparera de façon globale contes fantastiques et contes de ratiocination.

[23] Ce qui est en question, ici, c'est la structure triangulaire du conte (Madeline exerçant sur Roderick une fascination observée par le narrateur), structure qui place le narrateur en dehors d'une relation duelle et fusionnelle entre Roderick et sa soeur.

qui l'incluent dans le discours comme énonciateur et focalisateur du récit. Ainsi, si l'on étudie brièvement l'ouverture du conte (pp. 231-233 : l'arrivée du narrateur à Usher, avant son entrée dans la demeure), on peut noter de nombreux exemples de ce discours indirect :

I know not how it was—but, with the first glimpse of the building, a sense of insufferable gloom pervaded my spirit. (p. 231) What was it—I paused to think—what was it that so unnerved me in the contemplation of the House of Usher ? (p. 231) It was possible, I reflected, that a mere different arrangement of the particulars of the scene, of the details of the picture, would be sufficient to modify, or perhaps to annihilate its capacity for sorrowful impression [...]. (p . 231)

Dans tous ces exemples, le narrateur emploie des incises (« I know not » , « I reflected », « I paused to think ») qui le désignent comme énonciateur, et donc qui indiquent que l'on a affaire à un sujet distinct confronté à une certaine situation. Cependant, le narrateur va peu à peu, dans ce début du texte, supprimer ces incises et passer à un style indirect *libre*. Cette modification intervient de façon insidieuse lorsqu'il considère la fusion opérée entre les membres de cette famille et leur demeure à travers le nom de « Usher » :

It was this deficiency, I considered, while running over in thought the perfect keeping of the character of the premises with the accredited character of the people, and while speculating upon the possible influence which the one, in the long lapse of centuries, might have exercised upon the other—it was this deficiency, perhaps, of collateral issue, and the consequent undeviating transmission, from sire to son, of the patrimony with the name, which had, at length, so identified the two as to merge the original title of the estate in the quaint and equivocal appellation of the "House of Usher"—an appellation which seemed to include, in the minds of the peasantry who used it, both the family and the family mansion. (p. 232)

Au terme de cette longue phrase, l'indice de la présence de l'énonciateur (« I considered ») peut aisément être perdu de vue par le lecteur qui, absorbé par les nombreuses propositions qui composent l'énoncé, oublie l'incise qui en a indiqué, au départ, la source : tout comme les Usher se fondent dans leur demeure mysérieuse, le narrateur disparaît dans ce qu'il tente de décrire. C'est enfin le sens de l'ultime examen des lieux que le narrateur accomplit avant de pénétrer dans la demeure :

Beyond this indication of extensive decay, however, the fabric gave little token of instability. Perhaps the eye of a scrutinizing observer might have discovered a barely perceptible fissure, which, extending from the roof of the building in front, made its way down the wall in a zigzag direction, until it became lost in the sullen waters of the tarn. (p. 233)

Toute trace de l'énonciateur dans son récit a maintenant disparu, hormis cet énigmatique observateur : le narrateur, à travers son discours, s'est montré incapable de résister à l'attrait du lieu dans lequel, par avance, il se perd, réduit à l'état de pure virtualité (« might have discovered »). C'est donc encore une fois la marque d'une disparition du sujet de l'énoncé dans la confrontation avec une entité qui le fascine, tout comme l'étude du temps avait fait ressortir l'omniprésente fascination exercée sur le sujet par l'expérience du maelström, ou encore de la perte de conscience. Cette fascination, ici, va jusqu'à effacer

"Cyberthèses ou Plateforme" - © Celui de l'auteur ou l'autre

la trace de l'énonciateur dans son récit pour ne laisser que l'objet de son récit, le fantasme.[24]

2. Le temps.

Le temps de la narration va constituer notre deuxième domaine d'étude. Dans la plupart des contes, la narration ultérieure est la règle : le narrateur relate des événements qui se sont déjà déroulés ; cependant cette observation apparaît peu significative car il est évident que ce type de narration ultérieure est le plus répandu dans la littérature en général, sans qu'il soit possible d'en tirer des conclusions sur l'originalité des récits en question. Il semble donc logique de se tourner vers les textes dans lesquels Edgar A. Poe a manifestement souhaité s'écarter de cette norme, et de tenter d'éclairer les raisons de son choix. Il existe en effet un conte fantastique où la norme de la narration ultérieure est d'abord respectée, pour ensuite être abandonnée au profit de la narration simultanée, technique selon laquelle le narrateur relate au présent ce qui est censé lui arriver au moment même : il s'agit de *MS. Found in a Bottle*. Avant l'arrivée mouvementée du narrateur à bord du Vaisseau fantôme,[25] le récit se fait au prétérit, temps qui du point de vue de l'aspect dénote des actions déjà accomplies : le passé qui fait l'objet de la narration est un passé révolu et le narrateur peut ainsi prendre une certaine distance par rapport aux événements relatés , c'est-à-dire par rapport à un danger auquel il a survécu. Cependant, après le passage sur le second navire, point culminant du récit, il s'opère un passage progressif au present perfect, puis au présent :

A feeling, for which I have no name, has taken possession of my soul. (p. 122) An incident has occurred which has given me new room for meditation. (p. 123) When I look around me, I feel ashamed of my former apprehension. (p. 125) The circles rapidly grow small—we are plunging madly within the grasp of the whirlpool—and amid a roaring, and bellowing, and thundering of ocean and tempest, the ship is quivering—oh God ! and—going down ! (p. 126)

Le narrateur, qui finalement va disparaître avec le Vaisseau fantôme à la fin du conte, emploie désormais le présent parce qu'il se trouve dans une situation où il peut à tout moment périr dans ce voyage vers le pôle : il doit donc retranscrire ses actions et ses sentiments, en quelque sorte « en direct », sans le recul temporel que permettait le prétérit dans la première partie du conte. Cette absence de distance temporelle entre récit et histoire est bien sûr un autre avatar de l'emprise du fantasme sur le sujet, un sujet qui

[24] Il faut noter que ce passage du discours direct au discours indirect libre (suppression de la marque de l'énonciateur) a également pour conséquence, à un autre niveau, de créer une confusion entre je narrant et je narré. Etant donné que l'énonciateur n'apparaît plus en tant que tel dans le récit (« I thought that », « I reflected upon the fact that »...), ce qui est d'ailleurs un processus fort graduel, il est permis de se poser la question de son identité : est-ce le narrateur qui est passé par l'expérience fascinante et qui écrit sur le passé (je narrant) ou bien s'agit-il du personnage témoin de cette expérience (je narré) ? La suppression des marqueurs de l'énonciation, malgré l'utilisation du prétérit qui indique une distance entre action et narration, suggère que narrateur et personnage, je narrant et je narré, se fondent en une seule entité, ce qui confirme notre hypothèse d'un sujet confronté directement au fantasme, sans le recul de la narration. Nous reviendrons plus tard sur cette analyse.

[25] Le narrateur est projeté, au cours d'une tempête, sur ce qui semble bien être le Vaisseau fantôme — l'équipage est muet et ne le voit pas —, et cet événement est relaté p. 122.

va vers la mort, le sait, et, dans cette situation de danger permanent, la conscience, directement confrontée à la réalité et à l'urgence, est impuissante à faire autre chose que noter l'approche de la mort et l'abord prochain de la structure fascinante :

To conceive the horror of my situation is, I presume, utterly impossible ; yet a curiosity to penetrate the mysteries of these awful regions regions, predominates even over my despair, and will reconcile me to the most hideous aspect of death. It is evident that we are hurrying onward to some exciting knowledge—some never-to-be-imparted secret, whose attainment is destruction. Perhaps this current leads us to the southern pole itself. It must be confessed that a supposition apparently so wild has every probability in its favor. (p. 125)

Lors du dénouement, qui n'en est pas un — car c'est la mort, c'est l'histoire qui vient prendre la place d'un récit moribond —, le narrateur vit donc jusqu'au bout son fantasme d'absolu : il a voulu atteindre l'essentiel, se confondre avec l'histoire et avec l'inaccessible réalité du pôle, et il se perd dans cette quête, comme se perd son récit dans l'ineffable disparition du conteur. Comme nous l'avons remarqué précédemment, la structure même du texte constitue une formalisation de l' « entité fascinante », qui peut assurer à travers une forme particulière du texte la survivance de son auteur. Mais ce processus est bien plus développé dans un autre conte d'Edgar Allan Poe.

En effet, il serait malvenu, dans cette courte étude de *MS. Found in a Bottle*, de ne pas remarquer pour finir quels rapports ce conte entretient avec un texte qui lui ressemble beaucoup, *A Descent into the Maelström*. L'histoire relatée dans les deux contes est quasiment identique : il s'agit de la confrontation directe de marins avec la structure fascinante, qui prend soit la forme du pôle, soit celle du gouffre.[26] De nombreux auteurs (notamment H. Justin) considèrent d'ailleurs *A Descent into the Maelström* comme la réécriture de *MS. Found in a Bottle*. Cependant, l'histoire du marin de Lofoden ne se termine pas aussi tragiquement que celle du narrateur embarqué à bord du Vaisseau fantôme, et elle ne se conclut pas par une narration simultanée. Il ne faut pourtant pas en déduire que le sujet, dans ce conte, est totalement détaché de la structure fascinante, car c'est bien plutôt la situation narrative qui est responsable de cette particularité. En effet, même si le narrateur de *A Descent into the Maelström* est directement confronté au fantasme (H. Justin classe ce conte dans la sixième catégorie), on remarque, comme dans *The Fall of the House of Usher*, une structure triangulaire qui entraîne une narration double : le narrateur premier raconte comment le marin (narrateur second) lui relate son expérience au coeur du maelström. Deux récits enchâssés, donc, pour trois personnages — le narrateur, le marin, et le gouffre, figure centrale du drame qui se joue. Et, comme l'étude de la focalisation interne l'a montré, cette structure permet une certaine mise à distance du fantasme — ne serait-ce que par la narration dédoublée, et donc dédoublée aussi temporellement, qui sépare le récit de l'histoire. Alors que *MS. Found in a Bottle* sacrifie la narration au désir de retranscrire l'histoire directement, *A Descent into the Maelström*, au contraire, amplifie la distance narrative afin de permettre au récit de retranscrire le fantasme et de donner forme à l'angoisse. Stratégies contraires, bien sûr, mais toujours fondées sur l'approche potentiellement mortelle de la structure fascinante

[26] Les deux images se rejoignent en fait : voir *MS. Found in a Bottle*, p. 126 : « the ship is quivering—oh God ! and—going down ! ».

par un sujet qui ne peut se défaire de son attirance morbide pour le fantasme :

It may look like boasting—but what I tell you is truth—I began to reflect how magnificent a thing it was to die in such a manner, and how foolish it was in me to think of so paltry a consideration as my own individual life, in view of so wonderful a manifestation of God's power. (p. 135)

3. Les niveaux narratifs.

Après ces considérations, il apparaît inutile de décrire longuement le rôle des différents niveaux narratifs à l'oeuvre dans les contes de Poe : notons simplement qu'ils permettent une certaine mise à distance du fantasme qui continue à exercer sur le sujet une fascination certaine. D'autre part, il faut aussi remarquer que la transgression des niveaux narratifs peut aboutir au phénomène opposé et accentuer l'emprise du fantasme sur le sujet. Ainsi, dans *The Fall of the House of Usher*, le passage dans lequel les bruits décrits dans « The Mad Trist » surviennent effectivement dans l'univers diégétique donne lieu à ce que G . Genette appelle une métalepse, c'est-à-dire le passage injustifié d'un niveau narratif à un autre niveau narratif. La diégèse de la demeure Usher est à ce moment envahie par l'univers métadiégétique du conte médiéval lu par le narrateur, et ce phénomène a bien sûr pour résultat de conforter Roderick dans son fantasme car la limite entre réalité et fiction devient floue : si Ethereld entre dans Usher, Madeline peut sortir de l'esprit de son frère et pénétrer dans la chambre du narrateur.[27] On voit donc bien comment l'existence de différents niveaux narratifs, et surtout les rapports de dépendance, d'intrusion ou de séparation entre eux, peuvent modifier ou préparer l'avènement d'un noeud central du récit, comme, ici, le retour de Madeline d'entre les morts.

Au terme de cette étude peut-être un peu longue , il serait bon de récapituler les principales conclusions auxquelles nous a menés l'examen des textes sur le plan narratologique. Tout d'abord, l'étude du temps a mis en lumière la présence d'un passé obsédant qui, à travers un usage particulier des analepses, vient hanter tous les narrateurs des contes fantastiques. La durée et la fréquence, caractérisées par des interruptions du narrateur qui ont pour conséquence de le confronter à sa peur de la mort ou à toute autre angoisse, orientent également les récits vers un assujettissement du narrateur au fantasme. D'autre part, l'étude du système de focalisation interne montre qu'il confronte directement le sujet au fantasme et, en outre, tend à entraîner le lecteur dans le sillage du narrateur. Enfin, les voix narratives, par l'utilisation de la narration simultanée et de la métalepse, conduisent à un résultat similaire qui est de rapprocher encore le sujet narrant de l'expérience fascinante à laquelle il est confronté. Nous avons également remarqué que l'énonciateur, dans le style indirect libre, tend à disparaître en tant que désignation claire dans son propre récit : il se fond dans l'expérience fascinante qu'il relate. Deux observations principales sont cependant venues nuancer notre analyse : le rôle des niveaux narratifs (narration double) dans *A Descent into the Maelström* et, ce qui

[27] G. Genette signale d'ailleurs dans son ouvrage cette valeur de la métalepse comme véhicule d'une indiscrimination entre réalité et fiction : « Le plus troublant de la métalepse est bien dans cette hypothèse inacceptable et insistante, que l'extradiégétique est peut-être toujours diégétique, et que le narrateur et ses narrataires, c'est-à-dire vous et moi, appartenons peut-être encore à quelque récit. » (« Discours du récit », in *Figures III*, p. 245).

finalement est très proche, la structure triangulaire entre le narrateur, Roderick et Madeline dans *The Fall of the House of Usher*. Ces deux particularités narratives tendent à éloigner le narrateur du fantasme, notamment, en ce qui concerne la seconde, par le biais d'une visualisation du fantasme dévorant qui incite le narrateur à quitter la demeure des Usher avant qu'elle ne s'écroule.

La conclusion provisoire que l'on peut tirer de ces remarques est assez claire : le sujet, dans les contes fantastiques, est soumis au fantasme ; et ses actes et paroles sont fortement déterminés par l'emprise qu'exerce sur lui l' »entité fascinate » des contes fantastiques. Malgré les situations dans lesquelles il parvient à établir une certaine distance avec la structure fascinante, et à lui donner forme à travers le récit, par exemple de l'aventure au coeur du maelström, le fantasme reste indomptable et quiconque s'en approche trop y perd la vie ou la raison. C'est le sens que l'on peut donner à cette remarque de Claude Richard dans un article consacré à *The Tell-Tale Heart*, lorsque l'auteur suggère que le protagoniste du conte n'a fait qu'imaginer entendre le battement de coeur du vieillard en présence des policiers et, partant, n'a fait qu'*imaginer* avoir commis ce meurtre :

L'idée qui se fait jour, et à laquelle ne manque qu'une confirmation textuelle probante, est celle du solipsisme total de « l'histoire », hypothèse d'autant plus intéressante que, si elle est vérifiée, elle signifie que le « conte » posé en axiome, dès le premier paragraphe, comme distinct de « l'histoire » n'existe en réalité que comme contre-voix [...] de « l'histoire ».[28]

Solipsime total, fantasme aveuglant et déni du réel par le récit — ou, comme dans *MS . Found in a Bottle*, ce qui revient au même, déni du récit et du narrateur par invasion du fantasme : tels sont bien les termes qui semblent caractériser l'écriture d'Edgar Allan Poe dans cette première approche de ses contes fantastiques.

II. LES CONTES DE RATIOCINATION.

Nous allons maintenant nous intéresser aux particularités narratologiques des contes policiers de Poe, contes qui font bien sûr le sujet principal de notre étude. Plus précisément, notre domaine de recherche va s'étendre à ce que Poe lui-même appelait ses contes de ratiocination — c'est-à-dire les contes fondés sur un raisonnement rigoureux débouchant sur une résolution de l'énigme posée. Ils sont au nombre de cinq : on compte trois récits policiers (*The Murders in the Rue Morgue*, 1841, *The Mystery of Marie Roget*, 1842, *The Purloined Letter*, 1844), et deux textes qui n'ont pas de rapport direct avec la thématique policière mais qui appartiennent néanmoins au « genre ratiocinant » (*The Gold Bug*, 1843, *Maelzel's Chessplayer*, 1836). Au terme de notre étude, il faudra bien sûr dégager les rapports de symétrie et d'opposition, au niveau narratif, entre les contes de ratiocination et les contes fantastiques.

A. TEMPORALITÉS.

[28] ***Claude RICHARD, « La Double Voix dans The Tell-Tale Heart », in Edgar Allan Poe Ecrivain, Montpellier, Delta, 1990, p. 147.***

1. Ordre.

L'étude du temps peut déjà nous aider à cerner l'originalité de ces textes de ratiocination dans l'oeuvre de Poe. Un premier examen du traitement des anachronies (catégorie de l'ordre) révèle aussitôt une particularité significative des contes policiers : l'histoire criminelle s'est toujours déjà produite lorsque le récit débute, et le narrateur ne fait que tenter d'interpréter les circonstances passées de l'événement pour résoudre l'énigme criminelle. Autrement dit, et comme de nombreux critiques l'ont remarqué,[29] le récit policier est un récit « à rebours » : on part du résultat (le crime) pour aboutir à la cause (le criminel). Le récit tout entier constitue ainsi en quelque sorte une analepse visant à expliquer la situation de départ, qui est la présence d'un crime ou d'un délit non élucidés. A travers la lecture de divers journaux et l'examen d'indices sur le terrain, Dupin remonte mentalement le cours de l'histoire qui précède la découverte du crime. Dans ce cadre, le récit ne relate quasiment aucune action du détective mais se contente de gloser sur les éléments déjà présents au départ de l'enquête. Ainsi, selon la théorie de U. Eisenzweig :

Les seuls événements concevables, pour un récit de détection hypothétiquement conforme aux normes prescrites, sont ceux, par définition périphériques, sinon même (idéalement) extratextuels, qui concernent le crime et la prise (arrestation, mort) du coupable.[30]

Cette enquête sur un passé révolu contraste fortement avec la présence d'un passé obsédant dans les motivations des narrateurs des contes fantastiques ; c'est en effet la marque d'un recul, d'une prise de distance à la fois temporelle et psychologique entre le récit et l'action. Il suffit pour s'en convaincre de comparer le récit du marin hanté par l'expérience du gouffre (*A Descent into the Maelström*) à l'attitude du narrateur anonyme — et surtout de Dupin, métanarrateur de *The Murders in the Rue Morgue*. Alors que le premier est fasciné par le fantasme et éprouve le besoin de communiquer son passé au narrateur premier, la technique du récit analeptique a, chez Dupin, un effet inverse[31] : elle instaure une distance temporelle qui exclut chez le narrateur toute implication émotionnelle (par le récit) vis-à-vis de l'histoire. C'est bien ainsi que le narrateur décrit son ami lorsque ce dernier exerce ses pouvoirs d'analyse :

His manner at these moments was frigid and abstract ; his eyes were vacant in expression ; while his voice, usually a rich tenor, rose into a treble which would have sounded petulant but for the deliberateness and entire distinctness of the enunciation.(p. 144)

Malgré ses nombreuses excentricités — comme son refus de donner la solution de l'énigme avant d'avoir lui-même « capturé » le coupable, mais c'est là également un

[29] Voir notamment Uri EISENZWEIG, *Le Récit impossible*, Paris, Bourgois, 1986. Les analyses originales et éclairantes de cet auteur critique nous seront utiles plus loin dans notre développement.

[30] Op. cit., pp. 70-71.

[31] Il faut aussi remarquer que Dupin, au contraire du narrateur de *A Descent into the Maelström*, se montre peu empressé de communiquer le résultat de ses recherches au narrateur anonyme : « It was his humor, now, to decline all conversation on the subject, until about noon the next day. » (*The Murders in the Rue Morgue*, p. 154).

moyen pour l'auteur de tenir le lecteur en haleine — Dupin semble donc tout le contraire d'un sujet du fantasme : posé, raisonneur, sa froideur et son détachement lui permettent d'enquêter sur les crimes que la folie pousse les autres à commettre. Dupin en quelque sorte, serait l'antithèse du meurtrier aveuglé par la peur de la mort et du temps, l'antithèse du narrateur de *The Tell-Tale Heart*.

2. Durée.

En ce qui concerne l'utilisation de la durée — deuxième catégorie du temps en narratologie —, on constate que le narrateur des contes de ratiocination, et spécialement dans les contes policiers, n'insiste pas sur les éléments du récit qui seraient pourtant susceptibles de donner des indices au lecteur. Tout est retranscrit de façon uniforme, sans qu'un segment narratif plus long soit dévolu aux éléments qui paraîtront après coup déterminants, comme la découverte par Dupin, sur les lieux du crime, que la fenêtre de la chambre de Mme et Mlle L'Espanaye n'était pas hermétiquement close, ou la découverte de l'empreinte des mains du singe sur le cou de l'une des victimes :

Before going in we walked up the street, turned down an alley, and then, again turning, passed in the rear of the building—Dupin, meanwhile, examining the whole neighborhood, as well as the house, with a minuteness of attention for which I could see no possible object. (p. 153). Dupin scrutinized every thing—not excepting the bodies of the victims. (p. 153).

Bien sûr, cet emploi « objectif » de la durée narrative, réduisant tout le récit au plan d'une suite d'investigations relatées sans relief par le narrateur, est une conséquence du système de focalisation qui veut que le narrateur, précurseur d'un docteur Watson encore plus aveugle que lui aux subtilités de son compagnon, reste ignorant des découvertes du grand détective jusqu'au moment où ce dernier voudra bien lui livrer la clé de toute l'énigme. Néanmoins, cette narration « aveugle » qui est incapable de modifier la longueur des segments narratifs en rapport avec leur importance diégétique témoigne plus que de l'ignorance du narrateur : c'est également la garantie d'un récit « neutre » où les événements et les recherches sont rapportés tels qu'ils prennent place, sans que l'énonciateur ne tente d'influencer le lecteur d'une manière ou d'une autre. Tout le contraire, on le voit, des stratégies développées dans les contes fantastiques.

3. Fréquence.

Enfin, au niveau de la fréquence, les contes de ratiocination se distinguent encore dans l'oeuvre de Poe. Si les événements relatés le sont plusieurs fois, c'est toujours dans un but bien précis d'explication de l'énigme initiale, comme lorsque Dupin décrit de nouveau les méthodes du Préfet de Police pour retrouver la lettre volée, afin de mettre en lumière leurs carences et de démontrer comment il lui a été possible de réussir là où la police avait échoué. De même, Legrand évoque de nouveau la série d'événements qui l'a amené à se trouver en possession d'une carte au trésor, pour expliquer au narrateur de *The Gold Bug* l'origine du message secret, sa teneur et la manière d'accéder au trésor. En somme, à l'image d'un Dupin reprenant un à un les indices parus dans la presse pour résoudre le mystère de la Rue Morgue, les répétitions sont en fait la marque d'une relecture de l'énigme par le détective, un réagencement des composantes du mystère

que l'amateur résoud paisiblement, assis dans un fauteuil, loin des tumultes de la scène du crime. Cette figure de l' « armchair detective » élimine encore une fois toute détermination psychologique de l'enquêteur envers le crime ; et la répétition ne semble avoir de fins que didactiques, le détective ne récapitulant la situation que pour mieux se faire comprendre d'un narrateur premier devenu narrataire, personnage quelque peu watsonien avant la lettre. Pas de volonté d'insistance ici, pas d'interruption du récit par l'approche de la structure fascinante, pas plus que de complaisance morbide à l'évocation du crime, mais un simple récit « en vase clos » qui rappelle les circonstances passées pour les analyser froidement — comme nous le signale cette référence au naturaliste Cuvier dans *The Murders in the Rue Morgue*, après l'examen de l'empreinte d'une main démesurée laissée autour du cou d'une des victimes :

"Read now," replied Dupin, "this passage from Cuvier." It was a minute anatomical and generally descriptive account of the large fulvous Ourang-Outang of the East Indian Islands. The gigantic stature, the prodigious strength and activity, the wild ferocity, and the imitative propensities of these mamalia are sufficiently well known to all. I understood the full horrors of the murders at once. (p. 162)

La science vient ainsi au secours de la criminologie pour étayer le raisonnement d'un détective, plus que jamais, « frigid and abstract »(p. 144).[32]

Quelles conclusions peut-on, de manière provisoire, tirer de ces considérations sur le temps dans les contes de ratiocination ? Tout simplement, il semble bien que le temps narratif procède à une abolition du Temps psychologique ou philosophique. Emploi objectif, uniforme, de la durée narrative, usage didactique de la répétition et, rappelons-le, nature analeptique et distanciée du récit par rapport à l'histoire, tout indique que le narrateur prend du recul envers l'objet de l'enquête. A l'opposé du narrateur de *The Tell-Tale Heart*, obsédé par le temps et par la mort,[33] le détective Dupin ou l'explorateur Legrand ignorent l'obsession du passé et affichent leur maîtrise de l'angoisse, de la mort et du temps qui sont les ennemis qu'ils combattent par l'analyse dans leur lutte intellectuelle avec les criminels du présent ou du passé (le pirate Kidd dans *The Gold Bug*). Cette prise de distance par rapport à des images de mort et de violence bien présentes dans les textes — il suffit de songer à l'orang-outang de *The Murders in the Rue Morgue* — se reflète dans la vie bohême et insouciante qui est celle du narrateur et de Dupin, ainsi que dans l'affectation de dilettantisme avec laquelle ce dernier exerce ses talents :

Had the routine of our life at this place been known to the world, we should have been regarded as madmen—although, perhaps, as madmen of a harmless nature. Our seclusion was perfect. We admitted no visitors. Indeed the locality of our retirement had been carefully kept a secret from my own former associates ; and

[32] Cette référence de Dupin tranche également avec l'émotivité manifestée par le narrateur anonyme au sujet de l'identification d'un criminel possible : « I felt a creeping of the flesh as Dupin asked me the question. "A madman," I said, "has done this deed—some raving maniac, escaped from a neighboring *Maison de Santé*." » (p. 161).

[33] Voir sur ce point l'article de Claude Richard, déjà cité : « La Double Voix dans *The Tell-Tale Heart* », *Edgar Allan Poe Ecrivain*, Montpellier, Delta, 1990.

it had been many years since Dupin had ceased to know or be known in Paris. We existed within ourselves alone. (p. 144) At the first dawn of the morning we closed all the massy shutters of our old building ; lighted a couple of tapers which, strongly perfumed, threw out only the ghastliest and feeblest of rays. By the aid of these we then busied our souls in dreams—reading, writing or conversing, until warned by the clock of the advent of the true Darkness. Then we sallied forth into the streets, arm in arm, continuing the topics of the day, or roaming far and wide until a late hour, seeking, amid the wild lights and shadows of the populous city, that infinity of mental excitement which quiet observation can afford. (p. 144) All at once Dupin broke forth with these words : "He is a very little fellow, that's true, and would do better for the Théâtre des Variétés." (p. 145)

La manière bonhomme et l'absence d'emphase avec lesquelles Dupin s'exerce à deviner les pensées du narrateur, ainsi que leur vie de reclus, confirment notre analyse selon laquelle aucune passion, aucune angoisse ne vient troubler ces individus isolés, semble-t-il, d'un monde où se commettent des crimes. Leur rôle est de résoudre ces énigmes policières par la raison, en analysant froidement les situations, ce qui suppose une approche distanciée des problèmes posés qui n'éveillent dans la psyché de Dupin et du narrateur aucun démon caché. Le monde est, pour eux, un problème qu'il s'agit, simplement, de résoudre — qu'il s'agit de résoudre simplement. Ce rapport d'exploration du monde, cette transitivité confortable entre soi et le réel permet d'aboutir, dans *The Purloined Letter*, à un système d'équivalences accepté par le sujet : tu caches l'objet X égale tu ne caches pas l'objet X. Et c'est bien parce que le réel n'est cause d'aucune angoisse secrète chez ses herméneutes, à l'attitude si scientifiquement impartiale, que ses éléments peuvent ainsi être interprétés, et que leurs relations peuvent être modifiées sans que renaisse la violence et le crime qui leur sont attachés. Vision positiviste du monde et transparence de soi dans l'approche du réel : aucun Roderick n'est là pour fausser en quoi que ce soit le jugement émis.

B. VISIONS.

La position privilégiée et spécifique du détective va se trouver exprimée de nouveau à travers l'utilisation de la focalisation. En effet, dans les contes policiers aussi bien que dans un texte comme *The Gold Bug*, c'est un narrateur anonyme qui constitue le point focal d'un récit dont le véritable héros est en fait le grand détective (Dupin) ou l'explorateur (Legrand). Ce parti-pris narratif entraîne deux conséquences fondamentales : tout d'abord, le lecteur, comme le narrateur, n'a aucun accès à la conscience de Dupin, il ne peut que tenter de deviner vers quel but le mène la progression de son enquête. Cela implique que le lecteur, *a posteriori*, va interpréter le métarécit énoncé par Dupin, et dans lequel il donne la solution du mystère, comme un éclaircissement[34] concernant des actes passés dont le narrateur n'avait pas saisi l'importance. Ainsi, le détective explique dans son intervention finale (pp. 157-158) comment la fenêtre de la chambre des victimes, bien qu'elle semblât close, était en fait ouverte, ce qu'il avait observé un peu plus tôt dans le conte (pp. 153-154), lors de sa

[34] Cet éclaircissement final donné par Dupin prend bien sûr un aspect dramatique et apparaît comme le point culminant du récit, notamment en raison de la retranscription de ses paroles en style direct. (voir *infra*, pp. 54-55).

visite en compagnie du narrateur sur les lieux du crime : ce dernier, lui, n'avait alors rien remarqué au sujet de cette fenêtre. Le système de focalisation sur un narrateur moins compétent que le détective annonce déjà le modèle du narrateur watsonien développé plus tard par Arthur Conan Doyle ; c'est également un moyen de mettre en scène la supériorité de Dupin dans un récit où il est seul à pouvoir résoudre l'énigme. Un second aspect de cette focalisation interne sur le narrateur concerne l'image du détective qui en résulte. Etant donné que le lecteur n'a pas accès à la conscience de Dupin, personnage présenté en focalisation externe, celui-ci apparaît en retrait dans le récit, à la fois par rapport à l'histoire du crime (ses réactions aux événements narrés nous restent inconnues) et par rapport à la narration elle-même, dans laquelle il occupe une place minime puisque le narrateur lui aussi ignore ses pensées et ses réactions :

At such times I could not help remarking and admiring [...] a peculiar analytic ability in Dupin. He seemed, too, to take an eager delight in its exercise—if not exactly in its display—and did not hesitate to confess the pleasure thus derived. (p. 144, nous soulignons). Before going in we walked up the street, turned down an alley, and then, again turning, passed in the rear of the building—Dupin, meanwhile, examining the whole neighborhood, as well as the house, with a minuteness of attention for which I could see no possible object. (p. 153).

Le narrateur ne peut que décrire ce que *semble* ressentir son ami, de même qu'il n'a aucun moyen de déterminer ce que Dupin déduit de sa visite sur les lieux du crime : le détective, « frigid and abstract » (p. 144), semble plus que jamais dépourvu de toute fascination à l'égard du crime sur lequel il enquête mais qui ne produit chez lui aucune réaction observable. C'est une attitude opposée à celle des narrateurs des contes fantastiques, dont la faculté de jugement, de toute évidence, est brouillée par l'approche de la structure fascinante.

Si le rôle du système de focalisation semble bien établi, il faut cependant aller plus loin dans l'analyse afin d'en examiner les conséquences moins visibles au premier abord. Analyser ce système plus en détails, c'est d'abord prendre en compte la nature des personnages qui y sont inclus. En effet, le narrateur point focal du récit n'est pas un simple « filtre » par lequel l'histoire nous parviendrait : c'est un véritable double de Dupin. Il suffit pour s'en convaincre d'évoquer les circonstances de leur première rencontre[35] :

Our first meeting was at an obscure library in the Rue Montmartre, where the accident of our both being in search of the same very rare and very remarkable volume, brought us into closer communion. We saw each other again and again. (p. 143). [...] as my worldly circumstances were somewhat less embarrassed than his own, I was permitted to be at the expense of renting, and furnishing in a style which suited the rather fantastic gloom of our common temper, a time-eaten and grotesque mansion. (p. 144, nous soulignons).

Les affinités troublantes qui unissent les deux personnages, comme le passage dans lequel Dupin devine si facilement les pensées du narrateur au sujet de l'acteur Chantilly (pp. 145-147), font paraître Dupin et son ami très proches l'un de l'autre, malgré l'usage de la focalisation interne qui, comme nous l'avons déjà remarqué, ne permet pas au

[35] Cette scène primordiale sera reprise sous une forme différente, avec bien sûr d'importantes modifications, à travers la rencontre entre Sherlock Holmes et le docteur Watson, relatée dans *A Study in Scarlet* (1887), d'Arthur Conan Doyle.

narrateur d'avoir accès aux pensées de Dupin.[36] Le dévouement du narrateur à l'égard de Dupin est aussi la marque d'une relation très forte qui les unit ***« I was permitted to be at the expense of renting [...] a time-eaten and grotesque mansion. »***). Si le narrateur trouve en la personne du grand détective un double de lui-même, il n'est pas le seul, et le célèbre ministre D— montre lui aussi certains points communs avec Dupin :

"Not altogether a fool," said G., "but then he is a poet, which I take to be only one remove from a fool." "True," said Dupin, after a long and thoughtful whiff from his meerschaum, "although I have been guilty of certain doggerel myself." (p. 211).

De même, Dupin et D—, comme leur initiale commune le suggère, sont tous deux experts en duplicité, en « dissembling » :

"[...] I found D— at home, yawning, lounging, and dawdling, as usual, and pretending to be in the last extremity of ennui. He is, perhaps, the most really energetic human being now alive—but that is only when nobody sees him. "To be even with him, I complained of my weak eyes, and lamented the necessity of the spectacles, under cover of which I cautiously and thoroughly surveyed the whole apartment, while seemingly intent only upon the conversation of my host. (p. 220).

Il faut noter ici l'ambiguïté du mot « even » qui exprime la similitude du comportement adopté et qui connote aussi une certaine agressivité de Dupin envers D— : Dupin veut régler ses comptes avec D—, il veut être quitte avec lui, comme le confirmeront ses propos à la fin du conte (p. 222 : ***« D—, at Vienna once, did me an evil turn, which I told him, quite good-humoredly, that I should remember. »***). Dans ce conte, d'ailleurs, la nature duelle des personnages semble être la règle, comme elle avait déjà été établie en ce qui concerne Dupin dans *The Murders in the Rue Morgue* :

We gave him [the Prefect of Police] a hearty welcome ; for there was nearly half as much of the entertaining as of the contemptible about the man, and we had not seen him for several years. (p. 208) "The thief," said G, "is the Minister D—, who dares all things, those unbecoming as those becoming a man. [...]." (p. 209) "You are mistaken ; I know him [D—] well ; he is both. As poet and mathematician, he would reason well ; as mere mathematician, he could not have reasoned at all, and thus would have been at the mercy of the Prefect." (p. 217) "[...] I knew him, however, as both mathematician and poet [...]." (p. 218) Observing him in these moods, I often dwelt meditatively upon the old philosophy of the Bi-Part Soul, and amused myself with the fancy of a double Dupin—the creative and the resolvent. (p. 144)

Il est enfin remarquable que la théorie de Dupin concernant l'identification avec la tournure d'esprit de ses adversaires en fait un double potentiel des divers criminels qu'il traque, y compris dans des contes où le thème du double est moins développé que dans *The Purloined Letter*.[37]

Quel parti tirer de cette construction particulière qui, au sein d'une focalisation interne

[36] L'inverse n'est pas vrai, comme le montre l'exercice de « télépathie » auquel Dupin se livre aux dépens du narrateur — cette relation non réciproque révèle aussi toute l'étendue du pouvoir de Dupin.

[37] Voir p. 215 : « "It is merely," I said, "an identification of the reasoner's intellect with that of his opponent." "It is," said Dupin [...]. »

par un narrateur peu compétent (du point de vue policier), fait de Dupin le double à la fois du narrateur et du coupable, tout en inscrivant la dualité à l'intérieur même de la plupart des personnages ? La première conclusion qui s'impose concerne le statut du détective, statut lié à sa fonction d'herméneute objectif : structurellement, Dupin occupe une position intermédiaire entre le criminel et le narrateur, il n'est ni dans l'histoire ni dans la narration. Comme nous l'avons vu, la focalisation interne par le narrateur met Dupin en retrait dans le récit, de même qu'elle limite fortement l'expression de ses réactions face à l'histoire du crime ; mais la thématique du double précise cette analyse en suggérant que si le détective n'est ni dans la narration ni dans l'histoire, c'est pour mieux contrôler ces deux éléments du texte et parvenir à la solution. Identification au narrateur et au coupable sont pour lui le moyen d'acquérir une position de domination, comme si la mise en retrait de Dupin équivalait à une prise de recul nécessaire.[38] La dualité observée chez Dupin, dans ce cadre, ne serait que la conséquence d'une identification à des protagonistes déjà eux-mêmes divisés, comme le Préfet de Police et le Ministre D—, du fait de l'engagement dans le réel ou dans le récit qui fait leur vulnérabilité. Cette dualité est d'ailleurs observée chez Dupin par un narrateur impressionné par les pouvoirs intellectuels de son ami et, en outre, fort impressionnable : ***« [...] I felt my soul enkindled within me by the wild fervor, and the wild freshness of his imagination. »*** (p. 143). La nature duelle du détective n'est donc peut-être qu'incidente, et sa véritable force résiderait bien alors dans sa position de tiers non seulement hors de la narration et de l'histoire, mais aussi participant à la fois, par sa capacité d'identification duelle, à la psychologie de celui qui raconte et de celui qui agit. Dans cette optique, Dupin bat D— à son propre jeu, car D— avait déjà, comme le remarque Lacan dans le « Séminaire sur *La Lettre Volée* »[39], établi un triangle relationnel entre le Roi, la Reine, et lui-même afin de dérober la lettre :

At length, in taking leave, he takes also from the table the letter to which he had no claim. Its rightful owner saw, but, of course, dared not call attention to the act, in the presence of the third personage who stood at her elbow. (p. 210).

Dans notre analyse narratologique des contes de ratiocination, le détective occupe donc, du fait de la focalisation, une position dominante en tant que tiers exploitant une relation et une nature duelles concernant les personnages. En d'autres termes, c'est ici la coupure avec le crime (et avec la narration) qui est fortement réaffirmée en ce qu'elle permet au détective de mener à bien son enquête. Dupin, en cela totalement distinct des narrateurs des contes fantastiques, explore le fantasme (le vol, le crime, la sexualité violente et animale suggérée par l'orang-outang de *The Murders in the Rue Morgue*) sans y perdre la raison et/ou la vie. Il est intéressant de faire ici un rapprochement avec un texte très particulier parmi les contes de ratiocination : *Maelzel's Chessplayer*. Ce conte met en scène un narrateur « objectif », qui se pose en simple raisonneur et non en individualité, et dont les propos sont assez proches de ceux de Dupin, lui aussi « frigid and abstract » :

We object to it as a mere theory assumed in the first place, and to which

[38] C'est ce qui est suggéré par Dupin lui-même dans *The Purloined Letter*, à propos d'un jeu consistant à deviner un nom choisi par une autre personne sur une carte géographique : « here the physical oversight is precisely analogous with the moral inapprehension by which the intellect suffers to pass unnoticed those considerations which are too obtrusively or palpably self-evident. » (p. 219).

[39] *Ecrits I*, Paris, Seuil, 1970, pp. 19-75.

circumstances are afterwards made to adapt themselves. (Maelzel's Chessplayer, p. 429) A certain set of highly ingenious ressources are, with the Prefect, a sort of Procustean bed, to which he forcibly adapts his designs. (The Purloined Letter, p. 215) Yet it is obviously from such prominent discrepancies or incongruities as this that deductions are to be made (if made at all) which shall lead us to the truth. (Maelzel's Chessplayer, p. 438) But it is by these deviations from the plane of the ordinary, that reason feels its way, if at all, in its search for the true. (The Murders in the Rue Morgue, p. 154)

Ce narrateur démontre donc l'existence d'un homme caché à l'intérieur de l'automate joueur d'échecs de Maelzel, après avoir examiné et infirmé diverses théories sur cette machine. Or, il est tentant de voir dans ce joueur d'échecs caché — lui aussi raisonneur —, le symbole d'une instance déjà présente, chez Poe, à travers Dupin : il s'agirait en fait d'un personnage ayant accès au fantasme mais dont la position de retrait (ou la dissimulation) garantirait sa capacité à contrôler l'histoire et le récit. C'est bien ce qui est souligné dans *Maelzel's Chessplayer*, où la mystification organisée par Maelzel dépend de sa capacité à créer une triangulation, un retrait qui, comme dans *The Purloined Letter*, assure le succès de son entreprise :

It will of course be understood that when a move is made at his own table, by the antagonist, the corresponding move is made at the box of the Automaton, by Maelzel himself, who then acts as the representative of the antagonist. On the other hand, when the Turk moves, the corresponding move is made at the table of the antagonist, also by M. Maelzel, who then acts as the representative of the Automaton. (p. 427).[40]

Ce conte de ratiocination, au premier abord bien éloigné des contes policiers, recèle donc dans sa construction et dans sa thématique un intérêt particulier pour un texte comme *The Purloined Letter*, par exemple. C'est en effet dans *Maelzel's Chessplayer* que se trouve exposée par avance,[41] et comme matérialisée, la stratégie narrative qui concerne le personnage de Dupin : comme le joueur dissimulé dans la fausse machine, Dupin se situe hors du champ textuel le plus manifeste (l'histoire et la narration) afin de démasquer le coupable.

Il faut néanmoins apporter une précision à cette analyse. En effet, si Dupin « se dissimule » au coeur du texte, c'est que l'objet de son enquête demande un certain recul, non seulement pour parvenir à une objectivité souhaitable de la part du détective, mais surtout en raison de la nature des crimes et délits commis. Le meurtre de Marie Roget, le double meurtre de Mme et de Mlle L'Espanaye, ainsi que le vol d'une lettre prouvant l'infidélité conjugale d'un grand personnage public : ces actes ont tous trait au fantasme, à la sexualité, à la violence. En d'autres termes, ils sont proches de la structure fascinante qui, dans les contes fantastiques, obsède les narrateurs au point, souvent, de leur faire perdre la raison. C'est bien sûr une angoisse liée à la mortalité du sujet (et à la sexualité, dans *The purloined Letter*), qui est au centre des enquêtes menées par Dupin, comme elle est au centre de la narration solipsiste fréquente dans les contes fantastiques. Or,

[40] ***Voir également le paragraphe treize, pp. 436-437.***

[41] *Maelzel's Chessplayer* date de 1836, alors que *The Purloined Letter* fut publié en 1844.

pour mener ces enquêtes, le sujet (Dupin) doit se mettre en retrait — il avance « à couvert » sur un terrain où son enquête risque de le renvoyer à ses propres angoisses. De ce point de vue, il est possible de lire les contes de ratiocination comme une réécriture des contes fantastiques sur le mode d'une exploration contrôlée, voire d'une dénégation élaborée de la présence de ces fantasmes chez le narrateur et, surtout, chez le détective. En ce qui concerne Poe — l'instance d'écriture — ce sont même peut-être des personnages comme Dupin et Legrand qui lui permirent d'aborder ses propres angoisses de manière moins dramatique que dans ses contes fantastiques.[42]

C. ÉNONCIATION.

Il nous reste désormais à examiner l'utilisation des voix narratives dans les contes de ratiocination afin de déterminer si elle correspond à ce que nous avons déjà observé dans les autres domaines. Trouve-t-on là aussi le signe d'une maîtrise de Dupin sur le fantasme ?

1. Le style.

Un premier examen va montrer que nous sommes bien loin de l'usage du style indirect libre qui, dans les contes fantastiques, finit par effacer dans le discours la trace d'un énonciateur qui devient accaparé par son fantasme. Au contraire, dans les contes policiers et dans *The Gold Bug*, on constate un usage du style direct aux conséquences opposées.[43] Lorsque le narrateur premier, l'ami anonyme de Dupin, retranscrit le déroulement des faits et les éléments de l'intrigue, c'est toujours de façon relativement objective, et il est de toute manière aisé d'identifier l'énonciateur :

I could merely agree with all Paris in considering them an insoluble mystery. I saw no means by which it would be possible to trace the murderer. (p. 152). I remarked that, while all the witnesses agreed in supposing the gruff voice to be that of a Frenchman, there was much disagreement in regard to the shrill, or, as one individual termed it, the harsh voice. (p. 155).

Rien de particulier, donc, dans l'emploi du style indirect par le narrateur anonyme. *A fortiori*, ses retranscriptions d'articles de journaux ou de conversations en style direct sont encore moins sujettes à caution puisqu'il ne fait qu'y répéter les propos d'autrui, dont ceux de Dupin (voir pp. 147 et 154, par exemple). Le narrateur, comme Dupin, ne manifeste aucunement de trouble, qui se reflèterait dans le style direct ou indirect, face au crime. Il faut cependant noter la surprise et le silence médusé qui accompagnent la transcription,

[42] Mais, dans un deuxième temps, ces « machines textuelles » — destinées à parler une angoisse — que sont les contes de ratiocination, peuvent elles-mêmes s'avérer déficientes. Dans *Maelzel's Chessplayer*, il suffit de constater que la cache du joueur d'échecs ne résiste pas à l'examen du narrateur pour déceler une faille dans cette stratégie narrative. Même si l'on évoque la possible connivence entre Maelzel le mystificateur, le joueur d'échecs dissimulé, et le narrateur du conte qui présente de nombreux points communs avec Dupin (voir *supra*), il n'en reste pas moins que le procédé est révélé à tous, et les mystificateurs sont démasqués. Nous reviendrons sur cette ambiguïté dans notre troisième chapitre consacré au récit impossible poesque.

[43] *Maelzel's Chessplayer* n'est pas un conte où le système d'énonciation permet de parler de style direct ou indirect (on a plutôt affaire à une sorte de narrateur omniscient tout au long du texte).

en style direct, des paroles de Dupin donnant la solution de l'énigme :

I stared at the speaker in mute astonishment. (p. 154, The Murders in the Rue Morgue). I was astounded. The Prefect appeared absolutely thunder-stricken. For some minutes he remained speechless and motionless, looking incredulously at my friend with open mouth, and eyes that seemed starting from their sockets ; then apparently recovering himself in some measure, he seized a pen, and after several pauses and vacant stares, finally filled up and signed a check for fifty thousand francs, and handed it across the table to Dupin. The latter examined it carefully and deposited it in his pocket-book ; then, unlocking an escritoire, took thence a letter and gave it to the Prefect. This functionary grasped it in a perfect agony of joy, opened it with a trembling hand, cast a rapid glance at its contents, and then, scrambling and struggling to the door, rushed at length unceremoniously from the door and from the house, without having uttered a syllable since Dupin had requested him to fill up the check. (p. 214, The Purloined Letter).

Il s'ensuit, au style direct, de longues explications du détective sur sa manière d'aboutir à la capture du criminel ou à la restitution de l'objet dérobé (pp. 154-164, pp. 214-222). C'est dire que le style direct apparaît ici comme l'expression du triomphe de Dupin, auquel le narrateur premier laisse la parole, en signe d'admiration. Dupin est celui qui, par sa parole claire, relie les éléments d'une réalité jusque là confuse, et cette parole si puissante est autant le signe d'une identité forte face au fantasme que d'une simple résolution du problème posé. La voix du grand détective n'admet pas, au contraire de celle des narrateurs dans les contes fantastiques, d'être occultée par le son produit par la structure fascinante (comme le retour de Madeline dans *The Fall of the House of Usher*), et c'est bien là la force du discours au style direct qui impressionne tant le narrateur et le Préfet de Police.

2. Le temps.

En ce qui concerne le temps de la narration, autre domaine de l'énonciation, il faut remarquer queles narrateurs des contes de ratiocination relatent au passé une histoire qui s'est déjà déroulée. On a donc affaire à une narration ultérieure, ce qui représente un aspect somme toute peu original des contes, car la plupart des textes de fiction en prose fonctionnent sur ce mode. Il est en effet naturel de faire raconter une histoire par celui qui l'a déjà vécue ou qui en a déjà été le témoin, ce qui entraîne une narration au passé. Néanmoins, cet usage de la narration ultérieure prend plus d'importance si l'on se rappelle que les contes fantastiques ne s'y conforment pas toujours : dans notre analyse de *MS . Found in a Bottle*, le passage progressif à une narration simultanée correspond à la diminution, puis à la disparition de toute distance entre temps de la narration et temps de l'histoire, ce qui est le signe de l'aliénation du narrateur face à la structure fascinante. Par comparaison, l'utilisation de la narration ultérieure dans les contes de ratiocination est le gage d'un recul nécessaire pris par le narrateur envers l'histoire qu'il relate. Bien sûr, ce n'est pas Dupin, mais son ami le narrateur anonyme qui est ici concerné ; cependant deux observations s'imposent à cet égard. D'abord, Dupin se situe, comme on l'a vu, ni tout à fait dans le récit ni tout à fait dans l'histoire, du fait de la focalisation interne sur le narrateur, et sa position est donc spécifique sur ce point. En second lieu, et malgré leurs

différences, les points communs observés entre Dupin et son ami — le narrateur peut même être considéré comme un double du détective — suffisent à justifier une lecture de la narration ultérieure où la distance temporelle prise avec l'histoire par l'énonciateur du récit ne fait que confirmer le statut de Dupin.[44]

3. Je narrant et je narré.

Un autre aspect de l'étude des voix narratives réside dans la distinction que l'on peut établir entre je narrant et je narré. Un narrateur situé dans le présent (je narrant) relate l'histoire qu'il a vécue dans le passé en tant que personnage ou témoin (je narré). Il est souvent possible, dans certains textes, de percevoir une certaine attitude du je narrant envers le je narré, comme si le narrateur condamnait ou approuvait *a posteriori* son comportement décrit dans le récit. C'est le cas, par exemple, dans *William Wilson*, où le héros porte sur les actes de son double ainsi que sur ses propres actes un jugement justifié par l'expérience du passé qui est celle du je narrant :

It was noticeable, indeed, that, in no one of the multiplied instances in which he had of late crossed my path, had he so crossed it except to frustrate those schemes, or to disturb those actions ; which, if fully carried out, might have resulted in bitter mischief. (p. 639) I do not wish, however, to trace the course of my miserable profligacy here—a profligacy which set at defiance the laws, while it eluded the vigilance of the institution. (p. 634)

Cette stratégie narrative s'inscrit bien sûr dans le cadre des contes fantastiques où un narrateur se voit transformé par l'histoire et le fantasme qu'elle véhicule, à l'image du narrateur de *The Fall of the House of Usher* « contaminé » par Roderick. William Wilson a vu sa vie bouleversée par la rencontre de son double, et son récit en porte la marque indélébile. Inversement, le narrateur-ami de Dupin, ou de Legrand, sont de ce point de vue des je narrants qu'il est bien difficile de distinguer de quelconques je narrés. Le narrateur de *The Murders in the Rue Morgue*, par exemple, relate l'enquête de Dupin sans laisser paraître un instant qu'il connaît déjà la solution du mystère : « I took the pistols, scarcely knowing what I did, or believing what I heard, while Dupin went on, very much as if in a soliloquy. » (p. 155). En fait, la distinction entre je narrant et je narré n'est pas pertinente dans les contes de ratiocination, car toute la stratégie narrative mise en oeuvre dans ces textes vise à une approche objective des affaires criminelles et des problèmes posés, comme s'il s'agissait d'un jeu intellectuel. Dès lors, toute influence de l'histoire sur un je narré, dont résulteraient des observations énoncées par un je narrant, serait déplacée. Le je narrant est donc très peu distinct du je narré dans les contes de ratiocination, en raison de l'absence de toute emprise de l'histoire (véhiculant le fantasme) sur le narrateur-raisonneur qui, comme Dupin, se veut objectif et impartial.

4. Les niveaux narratifs.

Enfin, il reste à examiner le rôle des différents niveaux narratifs et à déterminer s'il

[44] Le narrateur lui aussi, ne l'oublions pas, sait comme Dupin se démarquer de tout dogmatisme et de toute « myopie » intellectuelle. Ainsi, p . 218, après quelques remarques de Dupin sur l'étroitesse d'esprit des algébristes : « "I mean to say," continued Dupin, while I merely laughed at his last observations [...] ».

confirme nos analyses précédentes, concernant les contes de ratiocination. Il faut d'abord remarquer, à ce sujet, la présence structurelle des métarécits au sein des contes policiers et de *The Gold Bug*. En effet, le narrateur de ces contes ignorant la solution de l'énigme, il doit s'en remettre à son ami (Dupin ou Legrand) pour que ce dernier livre la clé du problème dans un métarécit où le narrateur premier devient narrataire :

When he had gone, my friend entered into some explanations. (The Purloined Letter, p. 214). It was his humor, now, to decline all conversation on the subject of the murder, until about noon the next day. (The Murders in the Rue Morgue, p. 154) [...]Legrand, who saw that I was dying with impatience for a solution of this most extraordinary riddle, entered into a full detail of all the circumstances connected with it. (The Gold Bug, p. 58)

Ces métarécits, ce passage du contrôle narratif au détective ou à l'explorateur, sont une mise en valeur de la solution apportée à la fin du texte : c'est une reconnaissance par le narrateur de la supériorité de son ami, auquel il cède la parole.

C'est un tout autre rôle que celui, non pas des métarécits (énoncés par Dupin) mais des métatextes. Il s'agit des divers articles de journaux intégrés dans le conte et qui servent, par exemple dans *The Murders in the Rue Morgue*, à exposer les indices découverts par la police sur les lieux du crime. Ces citations fictionnelles d'articles de presse se situent donc à un autre niveau narratif que celui du récit principal énoncé par l'ami de Dupin. Ils constituent, en quelque sorte, la base de données factuelles sur laquelle Dupin va réfléchir, et qui se distingue du récit principal qui, lui, intègre les interventions du Préfet de Police, les réflexions du narrateur, etc. On a donc affaire à trois niveaux narratifs, en fait, dans les contes de ratiocination : le récit principal du narrateur anonyme, les métatextes, et le métarécit explicatif dans lequel Dupin (ou Legrand) donne la solution de l'énigme. Outre le fait, déjà remarqué (voir *supra*, pp. 40-41), que l' « armchair detective » semble résoudre les crimes à distance, depuis le fauteuil où il lit les articles de journaux concernant telle ou telle affaire, ce qui est une manière de mettre en valeur sa maîtrise absolue sur le crime — et le fantasme —, les trois niveaux narratifs repérés ont une autre fonction. Si le récit principal (narration) et les métatextes exposant les conditions du crime (c'est-à-dire ce qui contient en germe l'histoire, ce qui va permettre à Dupin de remonter à l'histoire cachée du crime, à son déroulement) constituent les deux pôles principaux des contes de ratiocination, jusqu'au métarécit explicatif de Dupin ou de Legrand, alors ce dernier représente bien un troisième élément qui n'est inclus dans aucun des deux précédents. Dupin énonce un récit qui se distingue de celui du narrateur anonyme en ce qu'il apporte la clé de l'énigme, et qui donne de l'histoire approchée à travers les métatextes une certaine interprétation. La présence de trois niveaux narratifs distincts, et surtout la situation du métarécit de Dupin en dehors du récit principal et de l'histoire relatée dans les métatextes rappellent bien sûr la triangulation déjà observée lors de l'étude du système de focalisation. Dupin se situe *hors* des deux pôles principaux de la narration et de l'histoire, et cette prise de distance par rapport aux données concrètes et par rapport à la relation de l'histoire lui permet de résoudre les crimes.

Notre analyse a tenté de définir le rôle des stratégies narratives observées chez Poe : approche objective du passé par un esprit rationnel, focalisation interne par un narrateur

purement raisonneur, watsonien avant la lettre, et, corrélativement, prise de recul bénéfique de la part du détective, et enfin, rôle du temps de la narration et des différents niveaux narratifs. Au terme de cette étude narratologique, les contes de ratiocination semblent bien véhiculer une théorie positiviste de la connaissance, à travers le domaine criminel. Dupin se pose en maître du signifiant, capable de franchir les obstacles dressés par une histoire du crime encore obscure et un récit qui, fait par le narrateur anonyme, semble au premier abord peu éclairant. Surtout, le détective Dupin et l'explorateur Legrand savent lire les métatextes (articles de journaux, cartes au trésor) sans tomber sous l'emprise de la structure fascinante présente dans l'histoire, sous l'aspect du fantasme sexuel (l'orang-outang de *The Murders in the Rue Morgue* et son substitut d'acte sexuel qui consiste à enfoncer le corps de Mlle L'Espanaye dans la cheminée) ou sous l'aspect d'une angoisse de la mort (voir à ce sujet les nombreux symboles présents dans *The Gold Bug* : tête de mort, cadavres enterrés avec le trésor, etc.). La position de retrait de Dupin lui assure la maîtrise de l'interprétation des faits, et la maîtrise du fantasme. Dans cette optique, le récit du détective se pose comme résolution et comme progression linéaire et consciente vers un but défini.[45] La rupture avec le fantasme, la domination du texte — c'est-à-dire du récit *et* de l'histoire — à travers une position extérieure à la narration et à l'histoire : telles semblent bien être, à un premier niveau, les principales conséquences des stratégies narratives observées dans les contes de ratiocination, des stratégies en opposition totale avec celles mises en oeuvre dans les contes fantastiques.

III. CONTES FANTASTIQUES ET CONTES DE RATIOCINATION : DEUX MODES DU « RÉCIT IMPOSSIBLE » POESQUE.

L'opposition forte que nous avons tracée entre contes fantastiques et contes de ratiocination se fonde sur l'attitude des narrateurs face à la structure fascinante. Celle-ci est présente dans les deux types de textes, et apparaît dans les contes policiers à travers l'histoire du crime, remplie de violence ou de connotations sexuelles. Cependant, un examen comparatif et détaillé de certaines de nos conclusions précédentes va révéler que la coupure avec le fantasme, apparente dans les contes de ratiocination, est tout aussi illusoire que l'immersion totale dans la structure fascinante en ce qui concerne les contes fantastiques. La réalité textuelle est rarement univoque ; elle est ici particulièrement complexe.

Le premier indice d'une prise de distance avec le fantasme dans les contes fantastiques se trouve dans la construction de *A Descent into the Maelström*. Nous avons déjà remarqué le dédoublement de la narration qui produit un métarécit énoncé par le marin à l'intérieur du récit premier du narrateur anonyme. C'est une manière, pour ce dernier, d'éviter un rapport direct avec le fantasme en question, c'est-à-dire le gouffre, contrairement à la situation narrative présente dans *MS. Found in a Bottle*. Un autre

[45] Cet aspect positiviste se retrouve dans la théorie littéraire exposée par Poe dans *The Philosophy of Composition*, où l'auteur analyse la genèse de son poème « The Raven » comme une suite d'opérations intellectuelles tout à fait conscientes et dictées par la raison.

exemple de la situation ambiguë des narrateurs des contes fantastiques réside dans la triangulation Roderick-Madeline-narrateur anonyme qui permet à ce dernier de s'échapper de la maison Usher avant qu'elle ne s'écroule : tandis que Roderick, dans les bras de sa soeur s'abandonne au fantasme, le narrateur comprend que la destruction de la demeure — et du monde — de Roderick est proche, et il s'enfuit. Concordance significative, c'est également la triangulation relationnelle qui assure le pouvoir de Dupin dans *The Purloined Letter* : les contes fantastiques ne sont donc pas très éloignés des contes de ratiocination et des stratégies qui y sont développées.[46] A l'inverse, certains éléments parmi nos conclusions concernant les contes de ratiocination vont dans le sens d'un rapprochement du narrateur (et de Dupin) avec la structure fascinante. Ainsi, la théorie de Dupin selon laquelle le raisonneur doit s'identifier à son adversaire — ici, au criminel sur lequel le détective enquête — ne laisse pas de suggérer certaines affinités entre les deux adversaires. Dupin, d'ailleurs, ne cache pas une certaine admiration pour le ministre D—, à la fois poète et mathématicien. La dualité troublante observée (p. 144) par le narrateur de *The Murders in the Rue Morgue* chez le détective est également, comme l'obsédante présence du thème du double, une manière de réintroduire « l'idéologie perverse » du double que Claude Richard décèle dans *The Fall of the House of Usher*. En effet, malgré l'explication selon laquelle cette dualité chez Dupin résulte de son identification à des personnages eux-mêmes divisés, d'une part, et de l'observation peut-être déficiente d'un narrateur auquel on ne peut se fier totalement, d'autre part, il n'en reste pas moins que la dualité — et la duplicité — criminelles de D— lors du vol de la lettre devant la Reine et le Roi se retrouvent chez Dupin qui prend le ministre à son propre jeu (voir p. 220). Le thème du double, central dans *William Wilson*, par exemple, s'avère donc jouer un rôle prépondérant dans les contes de ratiocination également.

Cependant, il est possible de déceler, dans les contes fantastiques, une prise de distance des narrateurs avec le fantasme qui se manifeste à un niveau structurel plus élaboré et plus déterminant encore. *William Wilson* sera notre premier exemple. Il est remarquable qu'à la fin de ce conte le narrateur laisse la parole à son double (qui, pour la première fois dans le texte, parle à voix haute) pour ne plus la reprendre. D'autre part, nous avons affaire ici à une narration ultérieure, et à un je narrant qui commente parfois ses propres actions passées commises en tant que je narré (voir *supra,* pp. 31-32). Le dénouement du conte présente donc une certaine similitude avec celui, par exemple, de *A Descent into the Maelström* ; et, ici encore, si le narrateur disparaît lors du dénouement, c'est en raison de la circularité du conte. En effet, le je narrant qui relate l'expérience qu'il a vécue en tant que je narré, tout en formulant certains regrets sur sa conduite passée, parvient finalement au point où le je narré, tuant son double, *devient* le je narrant qui parle au début du texte (p. 626). Le je narré accomplit la prédiction de son double car lorsqu'il l'assassine, c'est lui-même qui perd la vie pour devenir un autre, le je narrant qui parle au début du texte et qui est né de la confrontation finale avec le fantasme : ***« In me didst thou exist—and, in my death, see by this image, which is thine own, how utterly thou hast murdered thyself. »*** (p. 641). Le texte part donc d'un je narrant pour aboutir à

[46] La triangulation, dans les contes de ratiocination, revêt un aspect structurel très important dans la mesure où elle est présente à la fois à travers le thème du double (voir notre étude de la focalisation) et dans le rôle des trois niveaux narratifs distingués lors de l'analyse des voix narratives.

un je narré devenu je narrant : circularité parfaite, certes, mais quelle interprétation lui apporter ? Les nombreuses remarques émises par le je narrant au cours du texte, visant le plus souvent à condamner sa propre conduite passée, indiquent bien que le je narré devient je narrant par une expérience qui consiste à *intégrer* le double, manière de surmoi, qui s'est tout au long du conte fait le porte-parole des valeurs morales que le je narrant, à présent, approuve. C'est-à-dire que la structure circulaire du conte amène le narrateur à accepter en lui-même la présence d'un double qui, bien qu'il prônât le respect de la Loi, jouait auprès du je narré le rôle de structure fascinante en raison de l'inquiétante étrangeté née de leur ressemblance exacte.[47] Il y a bien ici prise de distance avec le fantasme dans la mesure où ce que le narrateur, dans le passé, considérait comme dangereux, a changé de nature en intégrant le je narrant et a ainsi créé un autre « je » qui, lui, ne tient plus les valeurs du double pour inacceptables. Le fantasme, le sentiment de terreur devant le double est occulté car le sujet a compris que ses valeurs devaient faire partie intégrante de sa psyché. Cette forme particulière de mise à distance du fantasme se constitue par l'intégration de l'interdit afin de mettre un terme à ses manifestations — empreintes d' « unheimlich » — qui harcelaient le sujet. Un signe de cette intégration des valeurs du double réside dans le fait que celui-ci parle pour la première fois à voix haute à la fin du conte. Le double prend ainsi la parole *à la place* du je narré et le texte s'achève sur ses paroles pour signifier que c'est lui qui, à travers le je narrant, va s'exprimer à présent dans une structure circulaire qui en fait le narrateur de l'histoire de sa propre genèse en tant qu'instance d'énonciation.

Il existe une autre manière de créer une séparation entre narrateur et structure fascinante ; elle trouve son illustration la plus flagrante dans *A Descent into the Maelström*. Ici, la circularité du conte (on passe du récit du narrateur premier au métarécit du marin, sans revenir au premier récit à la fin du texte) peut, comme dans *William Wilson*, suggérer une relation forte entre les deux, dont le premier — le narrateur — deviendrait au terme de la narration du marin (déjà confronté à l'expérience fascinante) un double du marin lui-même (voir *supra*, p. 16-18). Cependant, cette narration dédoublée va aussi nous intéresser pour une autre raison : en effet, le thème principal du conte étant la chute dans le gouffre marin, il est significatif que ce thème soit repris à l'intérieur même du conte par une narration à deux niveaux. La plongée dans le gouffre marin a résulté pour le narrateur second — le marin — dans la mort de son frère parti en mer avec lui, et c'est aussi par la disparition du narrateur premier (anonyme) que se termine le texte. Autrement dit, le gouffre, lieu du fantasme, est présent au coeur du récit, car les deux narrateurs successifs reproduisent la forme du fantasme dans le texte. Tout se passe comme si, pour approcher la structure fascinante dans son métarécit, le narrateur second avait besoin d'un narrateur premier qui joue le rôle de victime sacrificielle offerte au fantasme, tout en permettant au marin de mettre un terme à un récit qui donne au gouffre une représentation dans sa construction même. C'est sans doute cette mise en forme du fantasme dans les structures du texte qui permet au marin, contrairement au narrateur de

[47] Voir pp. 638-639 : « When, therefore, Mr. Preston reached me that [cloak] which he had picked up upon the floor, and near the folding-doors of the apartment, it was with an astonishment nearly bordering upon terror, that I perceived my own already hanging on my arm (where I had no doubt unwittingly placed it), and that the one presented me was but its exact counterpart in every, in even the minutest possible particular. »

MS. Found in a Bottle, de survivre à l'expérience du gouffre, car l'inconnu total s'avère souvent plus dangereux que le danger auquel il est possible d'attribuer un nom et un aspect. Cette stratégie, encore une fois, apporte une nuance à notre analyse des narrateurs des contes fantastiques : ils ne sont pas sans armes — narratives — face à la structure fascinante. En effet, à travers la structure du texte, le narrateur de *A Descent into the Maelström*, notamment, parvient à représenter et à « nommer » en quelque sorte le fantasme du gouffre dévorant — ce faisant, il absente l'objet de la représentation, c'est-à-dire le fantasme, car nommer un objet revient à affirmer ce qui justifie la désignation par le signifiant, c'est-à-dire l'absence de l'objet lui-même. C'est également l'analyse développée par J. Gerald Kennedy lorsqu'il parle de « the use of a mediating notation to signify an absent reality » (p. 3).[48]

Que le récit soit circulaire ou qu'il mime l'action du gouffre, les deux contes analysés illustrent une mise à distance du fantasme par le biais d'une *formalisation* de la structure fascinante. D'autres exemples pourraient être cités, mais il suffira ici de rappeler comment le narrateur de *The Pit and the Pendulum* parvient à se libérer de ses liens : pris au piège, il se sert du gouffre, de la voracité des rats pour échapper au pendule qui le menace. C'est-à-dire qu'encore une fois le narrateur donne une forme, à travers les rats, qui le dégoûtent, certes, mais qui vont le sauver, au fantasme du gouffre qui, sinon, le condamne sans appel.[49] Il semble utile ici de rappeler que Henri Justin a établi un classement fort judicieux des contes selon les formes qu'ils donnent au fantasme (contes d'impuissance et de désir, contes de chute et de regard).[50] Ces diverses formalisations du fantasmes, de l'angoisse, sont pour les narrateurs autant de façons de résister à la mort, à la folie, à la fusion avec la structure fascinante qui, dans l'indifférenciation, joue le rôle de gouffre dévorant contre le sujet.

En ce qui concerne les contes de ratiocination, on remarque, inversement, une présence de la structure fascinante malgré les efforts du narrateur et de Dupin pour l'isoler de leur discours. Tout d'abord, la violence et la rancoeur s'avèrent constituer une motivation importante pour le détective, pourtant décrit, page 144, comme « frigid and abstract » : ***« D—, at Vienna, once did me an evil turn, which I told him, quite good-humoredly, that I should remember. »*** (*The Purloined Letter*, p. 222). De même, la citation de Crébillon[51] que Dupin laisse à D— à la place de la lettre exprime elle-même une violence, et un fantasme de dévoration, bien éloignés des prétentions du détective à l'objectivité et à une sorte d'indifférence face à l'objet de l'enquête. En effet, Thyeste, frère

[48] *Poe, Death, and the Life of Writing*, Yale University Press, New Haven and London, 1987.

[49] Voir p. 256 : « I rushed to its deadly brink. I threw my straining vision below. The glare from the enkindled roof illumined its inmost recesses. Yet, for a wild moment, did my spirit refuse to comprehend the meaning of what I saw. At length it forced—it wrestled its way into my soul—it burned itself in upon my shuddering reason. Oh ! for a voice to speak !—oh ! horror !—oh ! any horror but this ! With a shriek, I rushed from the margin, and buried my face in my hands—weeping bitterly. »

[50] *Poe dans le champ du vertige*.

[51] Voir p. 222 : " '——Un dessein si funeste, S'il n'est digne d'Atrée, est digne de Thyeste.' They are to be found in Crébillon's 'Atrée.' "

du roi Atrée, avait séduit la femme de ce dernier et Atrée s'était vengé de Thyeste en tuant ses fils et en lui servant leur chair lors d'un banquet. On retrouve ici, dans le discours — métatextuel — du détective, la figure du gouffre dévorant déjà décelée, par exemple, dans *The Pit and the Pendulum*. Mais il existe une preuve plus structurelle de l'échec relatif de Dupin face à la structure fascinante. En effet, dans *The Murders in the Rue Morgue*, le combat que livre le détective pour découvrir la vérité sur les deux meurtres ne débouche pas directement sur la capture du singe, car c'est le marin (propriétaire de l'animal) qui retrouve l'orang-outang — le marin qui, en venant chez Dupin de son plein gré, montrait déjà sa volonté de capturer le singe : ***« It was subsequently caught by the owner himself, who obtained for it a very large sum at the Jardin des Plantes. »*** (p. 167). Il est donc permis de s'interroger sur l'utilité réelle de l'action de Dupin, qui n'a fait qu'expliquer l'histoire du crime sans contribuer directement à neutraliser le singe. Au contraire, la violence resurgit même tout à la fin du conte lorsque Dupin, censément indifférent aux reproches que lui fait le Préfet de Police pour s'être mêlé de cette affaire, conclut par une remarque assassine sur le caractère du fonctionnaire : ***« "[...] I mean the way he has 'de nier ce qui est, et d'expliquer ce qui n'est pas.'" »*** (p. 168). Dupin, ici, est pris à son propre jeu du sarcasme, comme il bat le ministre D— à son propre jeu dans un autre texte. En effet, dans *The Murders in the Rue Morgue*, l'amertume finale de Dupin est bien encore une manière de faire resurgir le fantasme dans son discours, la violence présente dans le texte à travers la figure de l'orang-outang. Autrement dit, la formule de Rousseau ne s'applique pas au Préfet de Police mais à Dupin lui-même, car c'est lui qui refuse de voir le fantasme dans son discours et, pour cela, il s'attache à formuler des explications qui occultent cette réalité.

Nous sommes donc arrivés à une conclusion nuancée, selon laquelle les narrateurs des contes fantastiques ne sont pas totalement impliqués dans leur récit, et les narrateurs des contes de ratiocination n'en sont pas totalement détachés. Car c'est bien du récit et de l'histoire qu'il s'agit : dans les contes fantastiques, les narrateurs solipsistes perdent de vue la réalité et s'enfoncent dans une narration fantasmatique, tandis que dans les contes de ratiocination, les narrateurs revendiquent une approche objective de la réalité à travers un récit cohérent. Cependant, nous avons vu que les narrateurs anonymes, comme Dupin, ne rendent pas totalement compte de l'histoire dans leur récit et que les narrateurs des contes fantastiques ne sont pas entièrement isolés de la réalité dans leur narration. Les contes policiers, de ce point de vue, illustrent parfaitement ce que Uri Eisenzweig décrit comme le récit impossible, caractéristique du genre au plan narratif.[52] En effet, les romans policiers posent, selon cet auteur, un problème insoluble qui consiste à expliquer comment le mystère criminel initial peut être éclairci seulement à partir des indices donnés au départ dans le récit :

[Le mystère] se manifeste au sein du récit comme l'impossibilité apparente de raconter un (autre) récit, celui du crime — et corrélativement, la « solution » consiste, d'une manière ou d'une autre, en une narration de ce récit. (p. 53). L'absence d'événements est le corrélat direct du rapport hypothétiquement cohérent entre la solution et l'ensemble des indices mentionnés par le texte, lors de la présentation du « problème » : celle-là devant alors reposer sur celle-ci, rien

[52] *Le Récit impossible*, Paris, Bourgois, 1986.

de nouveau, de différent, ne doit plus, ne peut plus se produire (sauf les déductions, réflexions, reconstitutions du détective). Or, cette cohérence étant impossible, l'événement ne peut pas ne pas surgir (si l'on veut qu'il y ait solution) afin de produire un nouvel indice, celui dont l'absence préalable avait précisément permis le mystère. (p. 74)

Ainsi, dans *The Murders in the Rue Morgue*, le fait que la fenêtre de la demeure où a été commis le crime peut être considérée comme close au début du texte, et ouverte lors de l'explication finale énoncée par Dupin, constitue la « tricherie » caractéristique du genre policier et révélatrice de la nature de ce dernier en tant que « récit impossible ».[53] De même, et toujours selon U. Eisenzweig :

Ce qui mettra l'enquêteur sur la voie de la solution, ce sera la double découverte des cheveux trouvés dans la main de Mme L'Espanaye et des marques d'ongles, laissées sur le cou de sa fille. Une découverte, c'est-à-dire un événement, et non une déduction. (p. 75).

Les contes de ratiocination en général révèlent donc l'incapacité des narrateurs à expliquer dans leur récit l'histoire (criminelle ou non) dont ils doivent rendre compte, sans utiliser d'artifices qui n'aboutissent, finalement, qu'à mettre en lumière la coïncidence impossible entre récit et histoire. D'un autre point de vue, les contes fantastiques eux aussi illustrent la notion de récit impossible en ce sens que les narrateurs, sous l'emprise du fantasme, s'avèrent également incapables de dire la « vérité » d'une histoire et ne peuvent produire qu'un récit déterminé par les angoisses, les désirs qui sont les leurs — un récit marqué par l'expérience fascinante qu'ils ont vécue. Bien sûr, certaines stratégies de désengagement viennent bien nuancer cette emprise du fantasme sur les narrateurs des contes fantastiques, mais dans ces textes comme dans les contes de ratiocination, le sujet ne peut nullement proposer de récit fiable et inattaquable de l'histoire. Cette notion d'un indicible, point d'aboutissement des deux modes d'écriture poesque (le mode fantastique et sa réécriture ratiocinante, si l'on considère les contes de ratiocination comme une autre manière d'aborder le même fantasme) correspond donc bien au récit impossible selon U. Eisenzweig. Rappelons enfin que cette impossibilité à dire l'histoire par et dans le récit s'illustre à travers, par exemple, la figure du singe coupable dans *The Murders in the Rue Morgue* : ce criminel animal qui est en fait uine non-identité représente un avatar de l'indicible résolution d'un récit qui cherche en vain la résolution d'une énigme. Face à cette impossibilité le récit propose une solution qui n'en est pas une et rejette la culpabilité sur le non-humain.[54]

[53] Voir également à ce sujet l'article de U. Eisenzweig, « L'instance du policier dans le romanesque — Balzac, Poe et le mystère de la chambre close », *Poétique*, septembre 1982, numéro 51, (pp. 279-302) : « Or, c'est sur ce point que le *Double Assassinat* exhibe d'une manière exemplaire la contradiction interne d'un texte narratif qui veut à la fois poser et résoudre le mystère : une des fenêtres se révèlera n'avoir été ni tout à fait fermée ni vraiment ouverte. [...] Cependant, il ne s'agit pas là véritablement de la solution de l'énigme, mais plutôt de sa dissolution. C'est que la découverte de Dupin repose sur une *découverte* et non sur une déduction ; autrement dit, les données initiales du problème sont elles-mêmes modifiées. » (p. 283).

[54] Nous retrouverons ce procédé dans *The Moonstone*, à travers le somnambulisme de Franklin Blake lors du vol de la pierre : le récit désigne alors un coupable qui ne peut pas être considéré comme responsable de ses actes au moment du délit. Il représente donc également une non-identité criminelle.

Une telle définition du récit impossible, eu égard aux contes fantastiques de Poe,[55] va naturellement avoir des conséquences importantes sur la suite de notre étude. Afin de préciser notre démarche, et en guise de conclusion, on peut établir un raprochement entre nos analyses et l'un des fondements de la théorie critique de U. Eisenzweig, à propos du réalisme littéraire. Selon cet auteur, le genre policier se serait constitué de manière définitive aux alentours de 1890, en réaction contre le réalisme des années passées :

En tout état de cause, c'est incontestablement au moment des difficultés grandissantes de la narration occidentale du réel qu'émerge et se constitue, historiquement, l'idée d'un genre dont toute la raison d'être thématique tourne précisément autour de l'impossibilité de raconter la vérité. (Le Récit impossible, p. 29).

C'est ainsi que le texte policier ne peut produire un récit qui explique le réel, l'histoire du crime, de façon satisfaisante, car un de ses présupposés consiste dans l'impossibilité d'un récit véridique, « historique », tels que le concevaient les réalistes. Le texte poesque, qu'il soit fantastique ou policier, répond bien à ce refus du réalisme, malgré les prétentions de Dupin à l'objectivité dans sa démarche. Cette particularité fait du récit policier un genre dans lequel les thématiques diverses — politiques, économiques, morales — se lisent toujours à travers le prisme de la question fondamentale des rapports écriture-lecture/réel (comment le récit rend-il compte de l'histoire ?). Cette approche novatrice des années 1890 se trouvait donc déjà en germe dans les contes de Poe, et ces questions centrales à une définition générique du roman policier reviendront souvent dans notre étude. Ici comme ailleurs, Poe se révèle un précurseur de génie, dont l'approche narrative et les parti-pris littéraires annoncent l'évolution future d'une littérature encore naissante.

CHAPITRE II UNE LECTURE DU RÉCIT IMPOSSIBLE POESQUE

Notre réflexion nous a permis d'aborder une forme du récit impossible propre à Edgar Allan Poe, et que nous pouvons appliquer aux contes fantastiques comme aux contes de ratiocination. Cette définition peut se résumer de la façon suivante : il y a non-coïncidence entre l'histoire du crime et la narration de l'enquête qui vise à en rendre compte, ce qui amène l'enquêteur à inclure dans son raisonnement des éléments, des indices non présents dans les données de départ de l'énigme criminelle et qui constituent donc des découvertes. En ce qui concerne les contes fantastiques, les récits des différents narrateurs s'avèrent également inaptes à représenter, à intégrer totalement le fantasme qui motive la narration, malgré la présence de structures textuelles qui impliquent une certaine prise de distance avec l'histoire et une certaine mise en forme de la structure fascinante. Nous allons à présent concentrer notre étude sur les contes de ratiocination afin d'en analyser en détails les stratégies et les implications profondes. Pour cela, il faut

[55] Uri Eisenzweig, lui, s'est intéressé exclusivement aux contes policiers de Poe.

aller plus loin dans l'approche de cette notion de récit impossible appliquée à Poe, et d'abord, remarquons que les deux modes d'écriture — le mode fantastique comme le mode « ratiocinant » — s'articulent autour de l'idée que l'histoire, marquée par le fantasme, reste toujours au-delà de la narration, et donc que celle-ci est confrontée à un indicible. Cette situation amène bien entendu les narrateurs — et, à travers eux, l'instance d'écriture, Poe — à recommencer toujours le même récit, à construire leur narration comme différentes variations sur un même thème. Ainsi, Dupin répète sans cesse l'énoncé de sa méthode d'investigation visant à cerner la structure fascinante qui échappe toujours à la narration, comme les narrateurs des contes fantastiques reviennent à l'envi sur les structures dans lesquelles ils tentent, sans jamais y parvenir, de formaliser le fantasme. La réécriture d'un conte comme *MS. Found in a Bottle* à travers *A Descent into the Maelström* est un exemple flagrant de cette quête narrative toujours recommencée.

Afin de répondre à la question de la spécificité des contes de ratiocination — c'est-à-dire afin de proposer une certaine définition de leur appartenance générique à une écriture « policière » —, nous allons analyser cet indicible qui motive une narration marquée par une quête récurrente. Quels sont les fantasmes révélés par la distance entre histoire et narration ? Comment les aborder, quelles sont les différentes modalités de la narration qui nous donnent, plus ou moins, accès à la structure fascinante ? En d'autres termes, que recouvre le récit impossible poesque dans les contes de ratiocination ?

I. LE RÉCIT IMPOSSIBLE : UNE HERMÉNEUTIQUE.

L'exploration de la structure fascinante par Dupin prend un aspect particulier auquel il faut prêter attention pour saisir ce que le récit impossible, chez Poe, met en scène. En effet, il importe de cerner les méthodes du détective si l'on veut comprendre le processus qui lui permet d'aborder le fantasme, même si celui-ci reste en deçà de la narration. Ainsi, il sera possible de déterminer dans quelle mesure ces méthodes sont ou ne sont pas appropriées à une approche du fantasme qui se cache au coeur de l'énigme criminelle, et, également, si ces méthodes prônées par Dupin sont véritablement — et entièrement — appliquées tout au long de l'enquête.

A. LA SITUATION DE LECTURE.

Le premier constat qui peut être fait en ce qui concerne les méthodes d'investigation adoptées par Dupin, c'est que la lecture y occupe une place prépondérante. Ainsi, les déductions qui mènent à la résolution de l'énigme se fondent sur une lecture attentive des articles de presse relatant les événements, ce qui permet par exemple au détective de suggérer la présence d'un animal sur les lieux du crime de la Rue Morgue :

The witnesses, as you remarked, agreed about the gruff voice; they were here unanimous. But in regard to the shrill voice, the peculiarity is—not that they disagreed—but that, while an Italian, an Englishman, a Spaniard, a Hollander, and a Frenchman attempted to describe it, each one spoke of it as that of a foreigner. (p. 155)

Dans un texte comme *The Gold Bug*, dont l'intrigue repose sur le décryptage d'une carte au trésor, la lecture est bien également un thème central. Cet aspect peut d'ailleurs se

rattacher à un postulat du récit impossible déjà remarqué dans notre premier chapitre (voir *supra*, pp. 40-41) et qui veut que le détective parvienne à la solution du crime sans s'impliquer dans les événements et même sans quitter son fauteuil, d'où le terme de « armchair detective ».[56] Enfin, il faut remarquer que la rencontre de Dupin et de son ami le narrateur anonyme a lieu dans un cabinet de lecture où ils cherchent tous deux le même ouvrage :

Our first meeting was at an obscure library in the Rue Montmartre, where the accident of our both being in search of the same very rare and very remarkable volume brought us into closer communion. (The Murders in the Rue Morgue, p. 143)

Il faut cependant apporter quelques précisions quant à cette situation de lecture qui apparaît comme un motif récurrent dans les contes de ratiocination. Tout d'abord, il s'agit d'une lecture des événements qui a pour but de résoudre l'énigme criminelle à travers l'examen d'indices glanés dans les journaux ou, comme dans *The Gold Bug*, à travers le décryptage d'un message codé qui peut également recouvrir plusieurs meurtres. Ainsi, la découverte par Legrand, Jupiter et le narrateur anonyme de *The Gold Bug*, de squelettes à l'emplacement du trésor enfoui fait le lien entre les contes proprement policiers (qui mettent en scène Dupin en tant que détective amateur) et un conte apparemment plus proche des récits d'aventure. La mort des complices du Capitaine Kidd constitue ainsi l'énigme finale à laquelle nous sommes confrontés lors du dénouement du conte :

"[...] What are we to make of the skeletons found in the hole?" "That is a question I am no more able to answer than yourself. [...] But this labor concluded, he [Kidd] may have thought it expedient to remove all participants in his secret. Perhaps a couple of blows with a mattock were sufficient, while his coadjutors were busy in the pit; perhaps it required a dozen—who shall tell?" (pp. 69-70)

Si la lecture a pour but de conduire à la solution du crime — et l'on voit bien que Legrand n'y parvient que difficilement, voire partiellement — elle est donc également le théâtre d'un affrontement, celui du détective ou de l'explorateur avec le criminel qui tente de brouiller les pistes, de les rendre illisibles. Dans *The Purloined Letter*, Dupin doit ainsi reconnaître la missive dérobée à la reine malgré les efforts entrepris par le Ministre D— pour en modifier l'aspect extérieur, pour la rendre méconnaissable, illisible :

In this rack, which had three or four compartments, were five or six visiting cards and a solitary letter. This last was much soiled and crumpled. It was torn nearly in two, across the middle—as if in a design, in the first instance, to tear it entirely up as worthless, had been altered, or stayed, in the second. It had a large black seal, bearing the D— cipher very conspicuously, and was addressed, in a diminutive female hand, to D—, the minister, himself. It was thrust carelessly, and even, as it seemed, contemptuously, into one of the uppermost divisions of the rack. (p. 220)

Nous avons déjà remarqué, dans notre première partie, que la rencontre initiale entre Dupin et le narrateur, qui recherchent, par une coïncidence extraordinaire, le même ouvrage précieux, participe d'une relation duelle également marquée par la rivalité : Dupin et le narrateur ne sont pas seulement des doubles, ce sont des concurrents (voir *supra*, p.

[56] Dans le premier chapitre, notre troisième partie a également montré que ce postulat est intenable, d'où la notion, précisément, de récit impossible.

47 sq.). Cette rivalité s'explique donc également par l'affrontement caractéristique de la situation de lecture dans ces contes, affrontement — ou simple divergence parfois — qui prend des formes diverses. Le Préfet de Police, dans les textes policiers, représente par exemple un pôle opposé à Dupin, celui de la lecture superficielle de l'énigme. Le mauvais lecteur qu'est Jupiter dans *The Gold Bug*, même s'il propose une interprétation littérale de la couleur étonnante du scarabée,[57] met en quelque sorte Legrand sur la bonne voie puisque celui-ci prend l'insecte pour un guide vers un trésor caché, et si le scarabée n'est pas réellement en or, il le mènera néanmoins à l'or du Capitaine Kidd :

I made no doubt that the latter [Legrand] had been infected with some of the innumerable Southern superstitions about money buried, and that his phantasy had received confirmation by the finding of the scaraboeus, or, perhaps, by Jupiter's obstinacy in maintaining it to be "a bug of real gold." (p. 54) [...] I called to mind the poor fellow's [Legrand's] speech about the beetle being "the index of his fortune." (p. 54)

Même si Legrand prétend avoir accordé tant d'importance au scarabée dans ses propos par jeu et par un espiègle penchant pour la mystification,[58] la découverte du trésor n'en résulte pas moins d'une lecture élaborée d'un cryptogramme déjà énoncée dans la lecture simpliste et littérale de Jupiter : le scarabée est un symbole de richesse.

B. LES PRÉCEPTES DE DUPIN.

Lectures concurrentes, lectures rivales, lectures situées à des niveaux différents : le thème semble bien présent dans les situations posées par l'auteur dans ses textes. Et si Dupin triomphe finalement des ruses employées par le ministre D—, c'est bien parce qu'il lit mieux que lui et qu'il ne se laisse pas abuser, par exemple, par l'aspect extérieur de la lettre volée : il parvient à déchiffrer, comme Legrand, une lettre que l'on a voulu rendre illisible et, comme Legrand, il sait lui reconnaître sa véritable valeur. Il ne s'agit pas d'un vulgaire morceau de papier mais d'un fin parchemin indiquant l'emplacement d'un trésor ; il ne s'agit pas d'une lettre adressée à D— et à moitié déchirée mais de la lettre compromettante envoyée à la Reine par son amant. Nous allons donc à présent nous intéresser aux *méthodes* de lecture qui permettent à Dupin de déjouer ces pièges et de se poser comme le lecteur par excellence, qui ne se laisse pas abuser par les criminels cryptographes et dissimulateurs. Mais avant tout, il semble nécessaire de préciser les relations entre la lecture effectuée par Dupin et la notion de récit impossible telle qu'elle a été exposée à la fin de notre étude narratologique et résumée au début de cette partie. Rappelons que le récit impossible repose sur la non-coïncidence entre histoire et narration, ce qui a pour conséquence de révéler au sein du texte la présence d'un indicible, que l'on peut approximativement définir comme la structure fascinante dont parle Henri Justin. Dès lors, n'est-il pas contradictoire de parler d'une méthode de lecture de l'énigme qui permettrait de résoudre le crime ou le vol ? Ne s'agit-il pas d'une remise en

[57] Voir p. 43 : « "Dey aint *no* tin in him, Massa Will, I keep a tellin' on you," here interrupted Jupiter; "de bug is a goole-bug, solid, ebery bit of him, inside and all, sep him wing—neber feel half so hebby a bug in my life." »

[58] Voir p. 69 : « "Why, to be frank, I felt somewhat annoyed by your evident suspicions touching my sanity, and so resolved to punish you quietly, in my own way, by a little bit of sober mystification. [...]" »

cause de la nature indicible de l'histoire ? En fait, la contradiction se résoud d'elle-même, car ce qui est rendu accessible par la lecture de Dupin n'est pas ce qui se refuse à la narration dans l'histoire. Nous verrons plus loin — mais cette précision méthodologique est déjà nécessaire — que l'indicible du récit impossible, condamnant la narration à la répétition d'une quête sans fin, concerne l'histoire chargée de fantasmes ayant trait à la mort et à la sexualité. Littéralement, la narration ne peut pas *dire* la mort ni l'expérience sexuelle ineffable, interdite à la parole comme l'est la relation adultère entre la Reine et l'auteur de la lettre volée. L'histoire, le réel en somme, reste inaccessible, mais Dupin peut cependant *lire* les traces de cette histoire et tenter de cerner les fantasmes qui font de la narration une impasse et qui rendent le récit impossible. Dupin lisant les indices de l'histoire parle en fait autour de l'histoire, il ne la dit pas totalement : il ne fait qu'inscrire l'histoire en filigrane à travers le fantasme toujours abordé comme un indicible.

Il convient à présent d'examiner les méthodes prônées par Dupin pour la lecture des indices et de l'énigme criminelle, afin de déterminer en quelque sorte l'herméneutique du détective, et éventuellement de porter un jugement sur sa pertinence. Il faut bien reconnaître que Dupin ne se montre pas avare de conseils prodigués à son compagnon le narrateur anonyme quant à l'attitude à adopter devant les meurtres ou les vols mystérieux qui font l'objet de ses enquêtes. C'est même sans doute le signe chez Dupin d'une volonté de théoriser sa propre démarche qui consiste, comme le montrent les citations suivantes, à fonder son raisonnement sur les événements extraordinaires rencontrés au cours d'une enquête :

The wild disorder of the room; the corpse thrust, with the head downward, up the chimney; the frightful mutilation of the body of the old lady; these considerations, with those just mentioned, and others which I need not mention, have sufficed to paralyse the powers, by putting completely at fault the boasted acumen, of the government agents. They have fallen into the gross but common error of confounding the unusual with the abstruse. But it is by these deviations from the plane of the ordinary, that reason feels its way, if at all, in its search for the true. In investigations such as we are now pursuing, it should not be so much asked 'what has occurred,' as 'what has occurred that has never occurred before.' In fact, the facility with which I shall arrive, or have arrived, at the solution of this mystery, is in the direct ratio of its apparent insolubility in the eyes of the police. (The Murders in the rue Morgue, p. 154) "I need scarcely tell you," said Dupin as he finished the perusal of my notes, "that this is a far more intricate case than that of the Rue Morgue; from which it differs in one important respect. That is an ordinary, although an atrocious, instance of crime. There is nothing peculiarly outré about it. You will observe that, for this reason, the mystery has been considered easy, when, for this reason, it should have been considered difficult, of solution. (The Mystery of Marie Roget, p. 180) A certain set of highly ingenious ressources are, with the Prefect, a sort of Procustean bed, to which he forcibly adapts his designs. (The Purloined Letter, p. 215)

La faute commise par le Préfet de Police, qui fait ici figure de mauvais lecteur par rapport à Dupin, consiste à utiliser la même méthode d'investigation sans distinction, sans prêter attention aux particularités des cas sur lesquels il enquête. C'est l'attitude inverse qui est adoptée par Dupin, car celui-ci, pour enquêter sur les crimes et délits auxquels il est confronté, utilise une méthode qui consiste non seulement à tenir le plus grand compte

des événements exceptionnels qui ont jalonné le déroulement des crimes, mais également à s'identifier au criminel lui-même pour tenter de deviner ses actes et ses pensées. C'est donc une attitude opposée à celle du Préfet car elle rend chaque cas particulier, puisque Dupin doit sans cesse s'identifier à un nouvel adversaire chaque fois qu'il entreprend un nouvelle enquête :

"[...] many a school-boy is a better reasoner than he [the Prefect]. I knew one about eight years of age, whose success at guessing in the game of 'even and odd' attracted universal admiration. [...] Of course he had some principle of guessing; and this lay in mere observation and admeasurement of the astuteness of his opponents. [...]" "It is merely," I said, "an identification of the reasoner's intellect with that of his opponent. " "It is," said Dupin. (The Purloined Letter, p. 215)

N'est-ce pas cette identification avec l'esprit de D— qui permet à Dupin, dans *The Purloined Letter*, de retrouver la missive dérobée ? Ce qui fait défaut à la police parisienne, dans cette affaire, c'est une quelconque adaptation à la tournure d'esprit d'un homme particulièrement intelligent — le Ministre —, et ainsi, l'obstination dont font preuve les policiers à appliquer la même méthode indifféremment les conduit à l'échec :

They consider only their own ideas of ingenuity; and, in searching for anything hidden advert only to the modes in which they would have hidden it. They are right in this much—that their own ingenuity is a faithful representative of that of the mass; but when the cunning of the individual felon is diverse in character from their own, the felon foils them, of course. (p. 216)

Avant de poursuivre notre analyse de la méthode d'investigation prônée par Dupin, il serait bon de s'interroger sur sa présence plus ou moins marquée dans les autres contes de ratiocination. Certes, les contes policiers restent particuliers dans l'oeuvre de Poe, et l'on pourrait comprendre que la thématique développée par le détective autour de la lecture ne le fût que dans ces textes-là ; néanmoins notre démonstration s'enrichirait d'exemples tirés de contes *a priori* plus éloignés de ces préoccupations. Si nous prenons le cas de *The Gold Bug*, on remarque qu'incidemment ce sont bien aussi les particularités du texte qui permettent à Legrand, dans une certaine mesure, de résoudre l'énigme cryptographique — tout au moins ces particularités lui facilitent-elles la tâche :

The pun upon the word 'Kidd' is appreciable in no other language than the English. But for this consideration I should have begun my attempts with the Spanish and French, as the tongues in which a secret of this kind would most naturally have been written by a pirate of the Spanish main. As it was, I assumed the cryptograph to be English. (p. 64) "I reflected that it had been a point with the writer to run his words together without division, so as to increase the difficulty of solution. Now, a not over-acute man, in pursuing such an object, would be nearly certain to overdo the matter. When, in the course of his composition, he arrived at a break in his subject which would naturally require a pause, or a point, he would be exceedingly apt to run his characters, at this place, more than usually close together. If you will observe the MS., in the present instance, you will easily detect five such cases of unusual crowding. Acting upon this hint, I made the division thus: [...]" (p. 67)

Legrand, comme Dupin, ne se laisse donc pas berner par la première impression donnée

"Cyberthèses ou Plateforme" - © Celui de l'auteur ou l'autre

par le document (la lettre n'a pas de valeur car elle est à moitié déchirée ; les articulations du texte ne se trouvent pas ici car l'écriture y est particulièrement serrée), mais au contraire il s'adapte à l'esprit de son adversaire crytographe (« a not over-acute man ») pour déchiffrer le message. D'autre part, et comme nous l'avons déjà remarqué dans notre première partie,[59] on trouve dans *Maelzel's Chessplayer* certaines remarques qui rapprochent l'attitude du narrateur anonyme de ce conte et celle de Dupin :

We object to it as a mere theory assumed in the first place, and to which circumstances are afterward made to adapt themselves. (p. 429) Yet it is obviously from such prominent discrepancies or incongruities as this that deductions are to be made (if made at all) which shall lead us to the truth. (p. 438)

La méthode de lecture adoptée par Dupin se retrouve donc bien dans l'ensemble des contes de ratiocination, ce qui ne fait qu'ajouter à la cohérence de cet ensemble d'un point de vue critique ; c'est aussi une manière de souligner l'importance du thème de la lecture dans l'intégralité de l'oeuvre.

Précisément, que peut-on dire de la méthode de Dupin en tant que grille de lecture proposée au critique et, plus généralement, au lecteur de Poe ? Comment passe-t-on de la lecture de l'énigme criminelle par Dupin, avec les particularités qui viennent d'être décrites, à la lecture du texte poesque en tant que « littérature », c'est-à-dire non plus comme un recueil de faits (ce que n'est pas tout à fait la narration de Dupin) mais comme oeuvre d'art d'une portée bien plus grande ? C'est Dupin lui-même qui nous apporte la réponse, dans un passage qui peut se lire comme une véritable parabole sur l'activité critique :

"There is a game of puzzles," he resumed, "which is played upon a map. One party playing requires another to find a given word—the name of town, river, state, or empire—any word, in short, upon the motley and perplexed surface of the chart. A novice in the game generally seeks to embarrass his opponents by giving them the most minutely lettered names; but the adept selects such words as stretch, in large characters, from one end of the chart to the other. These, like the over-largely lettered signs and placards of the street, escape observation by dint of being excessively obvious; and here the physical oversight is precisely analogous with the moral inapprehension by which the intellect suffers to pass unnoticed those considerations which are too obtrusively and too palpably self-evident. But this is a point, it appears, somewhat above or beneath the understanding of the Prefect. He never once thought it probable, or possible, that the minister had deposited the letter immediately beneath the nose of the whole world, by way of best preventing any portion of that world from perceiving it. (The Purloined Letter, p. 219)

Le Préfet de Police ne peut pas appréhender l'énigme convenablement pour la raison qu'il n'a pas assez de recul par rapport au déroulement du crime ou par rapport au vol commis, tout comme l'observateur distrait ne prête pas attention aux enseignes de dimension trop importante. La question de la distance nécessaire avec l'énigme rejoint celle de la lecture qui ne peut pas se faire si, comme le joueur novice absorbé par les détails, on est incapable de percevoir l'ensemble dans lequel s'inscrivent les éléments d'un texte. La

[59] Voir *supra*, p. 51.

leçon de Dupin est magistrale : pour bien lire il ne faut pas coller son regard à la page mais accéder à une vue d'ensemble, ce qui permettra aussi, par ailleurs, de percevoir plus facilement les particularités d'un texte, les écarts qu'il contient par rapport au « cours ordinaire des choses »,[60] c'est-à-dire par rapport à une norme d'écriture établie par le texte lui-même.

La recherche de la vérité par Dupin emprunte donc des chemins qui s'avèrent receler pour le critique une méthode d'analyse littéraire spécifique. Nous allons préciser la nature de cette méthode à travers une autre citation du célèbre détective, citation qui résume l'essentiel de sa démarche :

Vidocq, for example, was a good guesser, and a persevering man. But, without educated thought, he erred continually by the very intensity of his investigations. He impaired his vision by holding the object too close. He might see, perhaps, one or two points with unusual clearness, but in so doing he, necessarily, lost sight of the matter as a whole. Thus there is such a thing as being too profound. Truth is not always in a well. In fact, as regards the most important knowledge, I do believe that she is invariably superficial. The depth lies in the valleys where we seek her, and not upon the mountain-tops where she is found. (The Murders in the Rue Morgue, pp. 152-153)

Dupin insiste ici sur l'importance d'une vision globale de l'énigme — du texte — afin d'en percevoir les éléments significatifs ; ces éléments ne recèlent donc pas de sens en eux-mêmes, mais c'est leur présence au sein d'un ensemble qui leur donne sens. Ainsi, chaque circonstance exceptionnelle du double assassinat de Mme et Mlle L'Espanaye doit être interprétée à l'intérieur d'un cadre qui est celui du déroulement du crime dans son ensemble. Inversement, les conditions spécifiques dans lesquelles chaque crime fut commis doivent guider l'herméneute dans sa démarche interprétative de l'énigme criminelle globale. C'est pourquoi le détective tient compte à la fois du particulier, des indices qui font l'idiosyncrasie du cas, comme la sauvagerie des meurtres commis dans la Rue Morgue, et du général, c'est-à-dire de l'articulation des différents éléments présents, dans une perspective plus large.

Comment ne pas reconnaître dans cette théorie de l'interaction des éléments et de l'ensemble, des composantes et de la structure, la théorie que développera plus tard, bien après la parution de l'oeuvre d'Edgar A. Poe, le linguiste Ferdinand de Saussure ? L'analyse linguistique proposée par cet auteur comporte des postulats qui rappellent étrangement les propos de Dupin. Au sujet du problème de la *valeur* du signe linguistique, c'est-à-dire non pas la signification qui unit signifiant et signifié mais le procédé de fixation du sens attribué au signe, Saussure écrit :

Nous retrouvons ici un principe déjà énoncé : jamais le système n'est modifié directement ; en lui-même il est immuable ; seuls certains éléments sont altérés sans égards à la solidarité qui les lie au tout. C'est comme si une de ces planètes qui gravitent autour du soleil changeait de dimensions et de poids : ce fait isolé entrainerait des conséquences générales et déplacerait l'équilibre du système solaire tout entier. Pour exprimer le pluriel, il faut l'opposition de deux termes [...] ; [on trouve] deux procédés également possibles, mais on a passé de l'un à

[60] « these deviations from the plane of the ordinary », *The Murders in the Rue Morgue*, p. 154.

l'autre pour ainsi dire sans y toucher ; ce n'est pas l'ensemble qui a été déplacé ni un système qui en a engendré un autre, mais un élément du premier a été changé, et cela a suffi pour faire naître un autre système.[61]

Ce problème de la valeur rejoint donc, chez Saussure, la méthode d'analyse adoptée par Dupin face à l'énigme criminelle. Dans cette optique, la méthode de lecture prônée par Dupin peut être qualifiée de pré-Sausurrienne, voire de pré-structuraliste. Il s'agit ici en effet de déterminer le sens des éléments particuliers d'un texte en fonction de la structure globale du texte et, inversement, d'attribuer à cette structure une valeur déduite de l'ensemble de ses composantes. De ce point de vue, il est impossible de modifier le tout sans modifier les parties, ou de modifier une partie sans modifier le tout — ce qui correspond bien à une théorie de la lecture structuraliste avant la lettre.

Au terme de cette analyse, on ne saurait trop insister sur la remarquable qualité théorique de la « leçon » de lecture critique que Poe, à travers son personnage de Dupin, donne dans son oeuvre. Il s'agit d'une vision dont la maturité et l'originalité — dans les années 1840 — ne peuvent manquer de surprendre. Mais les nombreux exemples présents dans les textes et la récurrence de ce thème ne laissent que peu de place au doute ; force est de reconnaître que Poe élaborait déjà dans ces contes l'ébauche d'une approche critique qui allait, au XXe siècle, marquer très fortement la plupart des courants d'analyse littéraire.

Il reste maintenant à apporter quelques précisions concernant l'articulation des remarques précédentes avec une notion importante de notre première partie, celle du récit impossible. La théorie structuraliste de la lecture, telle qu'elle peut être abordée à travers les contes de Poe, postule que le texte doit être interprété en fonction de ses lois internes spécifiques, qui ne sont pas seulement les lois communes du langage, comme par exemple la grammaire, mais qui correspondent à une norme individuelle établie pour chaque texte *littéraire* par ce texte lui-même. Ainsi, la notion de structure, dans un sonnet par exemple, est perceptible à travers la répétition de deux quatrains puis de deux tercets, dont la disposition des rimes obéit à des règles fixes. C'est donc le texte littéraire qui fixe lui-même la norme, la structure qui le définit. Cette importance de la structure et des lois internes du texte peut être nuancée par la présence d'*écarts* au sein de la norme structurelle du texte ; ces écarts sont significatifs dans la mesure même où ils s'inscrivent face à une structure récurrente — dans l'indifférenciation, le sens disparaît. C'est bien ce que l'on retrouve encore une fois à travers le discours de Dupin sur les éléments extraordinaires du crime qui le guident vers la solution et qui ne peuvent être perçus que sur le fond d'une norme structurelle (voir *The Murders in the Rue Morgue*, p. 154). Le texte doit donc être lu comme un ensemble, une structure, dont, à la fois, certains éléments s'écartent et n'en deviennent que plus significatifs dans une lecture globale. Les lois internes d'un texte, dans la perspective structuraliste, intègrent donc bien la notion de norme et d'écart dans un même ensemble.

C'est là ce qui va nous permettre de faire le lien avec le récit impossible. Si le texte obéit à des lois internes, spécifiques à chaque oeuvre littéraire et capables d'intégrer les écarts structurels, dans une optique globale, comme autant d'éléments significatifs pour la

[61] ***Cours de linguistique générale, Paris, Payot, 1985, p. 121.***

structure elle-même, alors le texte acquiert une autonomie particulière. La structure textuelle devient une entité fermée, achevée, dont il s'agit de découvrir le fonctionnement, les lois internes, pour en révéler le sens. Ce sens peut être multiple, il n'en reste pas moins que le texte est coupé de tout contact avec autre chose que lui-même et que son interprétation repose uniquement sur les structures présentes. En somme, il n'y a que le texte, rien que le texte, et la narration, dans ce cas, est bien entendu inapte à retranscrire le réel, puisqu'elle est condamnée à son statut de structure close. L'approche structuraliste, qui situe le sens du texte dans une étude formaliste, postule de fait que seul compte le texte, ce qui équivaut à une impossibilité à sortir de la narration pour rendre compte de l'histoire, postulat de départ de la théorie du récit impossible développée par Uri Eisenzweig.

II. L'HERMÉNEUTIQUE EN ACTION : LES STRUCTURES FASCINANTES.

La méthode de Dupin, par son aspect structuraliste, confirme en quelque sorte la notion de récit impossible telle qu'elle varactérise les textes policiers, puisque l'on a vu que cette méthode mène à une interprétation de l'énigme — et, métaphoriquement, du texte — comme structure close, ce qui interdit la représentation de l'histoire du crime par la narration de l'enquête. Si tout est dans le texte, le récit s'avère bien « impossible », car toute référence à la réalité du crime, à sa complexité et à sa causalité plurielle est compromise par un système clos d'interprétation des données initiales de l'énigme criminelle et textuelle. Il faut à présent développer notre analyse de l'herméneutique de Dupin à travers, notamment, deux questions essentielles sur cette méthode. Tout d'abord, dans quelle mesure peut-on dire que Dupin applique ou non les préceptes qu'il met lui-même en avant avec insistance ? En second lieu, et dans l'éventualité d'une application discutable ou seulement partielle de ces méthodes par Dupin, il faudra déterminer la raison d'une telle attitude, et tenter de définir quels seraient les résulats d'une lecture réellement structuraliste — ou plus simplement, conforme aux préceptes du détective — des diverses énigmes auxquelles il est confronté.

A. L'ATTITUDE DE DUPIN.

A la question de savoir si Dupin applique bien lui-même sa propre méthode, il est aisé de répondre par la négative. En effet, le récit policier n'est impossible qu'en théorie, puisque le détective, dans son récit explicatif final, prétend bel et bien apporter la clé de l'histoire criminelle à travers sa narration. Comment parvient-il à cette résolution du problème ? Et celle-ci ne remet-elle pas en cause l'exclusion apparente de toute référence extérieure au texte qui fait la particularité de sa méthode ? Nous avons vu dans notre premier chapitre (pp. 67-69) que la résolution de l'énigme criminelle, dans le récit impossible, repose sur l'introduction par le détective de nouveaux éléments absents de l'exposé initial de l'énigme. Dans *The Murders in the Rue Morgue*, il s'agit, par exemple, de la découverte par Dupin d'une fenêtre qui, bien qu'elle semblât hermétiquement close, fut en réalité ouverte d'une simple poussée par le singe. C'est cette contradiction analysée par U. Eisenzweig qui fait toute la spécificité du récit impossible, et, selon l'auteur, du genre

policier dans son entier :

Or, c'est sur ce point que le Double Assassinat exhibe d'une manière exemplaire la contradiction interne d'un texte narratif qui veut à la fois poser et résoudre le mystère : une des fenêtres se révèlera n'avoir été ni tout à fait fermée ni vraiment ouverte. (p. 283)[62]

A travers cette découverte, Dupin sort du système de références qu'il s'était lui-même assigné — à savoir, les comptes-rendus du crime parus dans les journaux — pour contourner l'impossibilité à dire le crime. C'est donc une « tricherie » qui remet en cause la méthode énoncée par le détective lui-même ; il prétend lire la solution de l'énigme dans les limites du problème énoncé, à travers une ligne de conduite qui consiste à analyser les écarts commis par rapport à la norme créée par le texte *en tant que lieu clos de signification*. Dès lors qu'il se réfère à d'autres éléments, cependant, la norme ne peut plus être évaluée objectivement car le texte devient un ensemble aux limites floues dont l'interprétation ressortit désormais à l'approximation autant qu'au bon sens, et non plus à la rigueur déductive. En effet, qui peut nous assurer que Dupin a bien répertorié, dans l'analepse finale, les données du problème ? Qui sait si l'ensemble textuel / criminel se définissant comme « le théâtre du crime » ne peut pas encore être « précisé », si ses caractéristiques ont bien toutes été prises en compte, et de manière satisfaisante ? Cet aspect du récit impossible fait surgir une contradiction flagrante au sein du discours de Dupin, car si ce dernier expose sa méthode de façon presque scientifique, comme pour nous assurer que toutes les « variables » du problème ont été isolées, les déductions qu'il effectue réellement remettent en cause la lecture qu'il prône et, pourtant, n'applique pas lui-même. Cette contradiction apparaît également dans l'application par Dupin de sa théorie de l'identification à son adversaire, dont nous avons déjà débattu (voir *supra*, pp. 77-78). En effet, Dupin ne peut s'identifier, dans *The Murders in the Rue Morgue*, par exemple, à un coupable qui s'avère être un animal, ce qui contribue à renforcer l'image d'un réel, d'une histoire de l'énigme à expliquer, inassimilable par la logique déductive de l'herméneute. Cette histoire irréductiblement extérieure au récit constitue donc bien une autre défaillance de la méthode d'investigation du détective telle qu'il l'expose en détails au cours de ses dialogues avec le narrateur.

Nous voici donc face à une contradiction qui pourrait se résumer par l'exemple de la fenêtre par laquelle l'orang-outang de *The Murders in the Rue Morgue* s'est échappé. Cette fenêtre n'est ni fermée ni ouverte : fermée, elle respecte la logique narrative structuraliste de continuité en ce qui concerne les données du problème, mais le problème reste alors insoluble ; ouverte, c'est une des clés du mystère, mais un mystère qui s'apparente alors plus à la supercherie. Ce qu'il faut remarquer, ce n'est pas tant la duperie dont le lecteur peut faire l'objet — car somme toute chacun peut y réagir de manière différente, et cette particularité a déjà été relevée dans notre première partie (pp. 40-42). Il est en revanche plus intéressant de mettre en lumière la contradiction entre la théorie et la pratique, entre l'image d'un récit précisément impossible, c'est-à-dire coupé de toute réalité plurielle, et la présence d'un texte où, pour dire le crime, la narration sort du système structuraliste et se réfère à des éléments nouveaux. En quelque sorte, le texte

[62] ***« L'instance du policier dans le romanesque — Balzac, Poe et le mystère de la chambre close », Poétique, numéro 51, septembre 1982, pp. 279-302.***

ne choisit aucun terme de cette alternative, et la toute-puissance « imaginaire » de Dupin tient à cet aspect caractéristique du genre policier qui conduit le lecteur à créditer le détective d'un pouvoir déductif exceptionnel alors même qu'il n'a fait que mettre à jour de nouveaux indices et les interpréter dans la chaîne événementielle qui conduisit au crime. Les diverses représentations (cinématographiques, littéraires, etc.) du détective, tout comme les discours triomphaux de Dupin lors du dénouement de chaque conte peuvent faire songer à une nature spécifique du texte policier, qui porte en lui-même sa propre contradiction : déchiré entre l'idéal et la réalité du genre, il continue à clamer sa rigueur intellectuelle mais il la sape de l'intérieur. A moins qu'il ne s'agisse d'une dénégation destinée à masquer aux yeux du lecteur peu attentif la tromperie dont il est victime.

Au terme de cette brève mise au point concernant le statut du récit impossible chez Edgar A. Poe, nous pouvons encore formuler deux remarques qui aideront à préciser notre propos. Tout d'abord, remarquons que U. Eisenzweig reconnaît lui-même dans son ouvrage la nature « idéale », hypothétique et impossible du roman policier canonique ; il va même jusqu'à le situer dans la paratextualité qui, selon lui, garantit l'existence virtuelle du modèle narratif policier classique, en dehors de toute réalisation textuelle :

Car si aucun texte ne peut éviter la contrainte paratextuelle, ce qui singularise le roman à énigme, c'est de n'exister, en tant que tel, que dans le discours social qui l'entoure. (Le Récit impossible, p. 9)

On est bien loin du structuralisme et de son intérêt exclusif pour le texte dans son aspect formel, même si une telle analyse n'interdit pas une approche texuelle sérieuse. Ce qui est en question ici concerne davantage la *représentation* que le roman policier se fait de lui-même et offre à ses lecteurs, et cette représentation entre bien sûr dans le cadre de l'étude des textes eux-mêmes. Une autre observation peut être faite au sujet de la tension qui existe entre l'idéal de la représentation du texte et sa réalité de récit impossible, tension qui aboutit à la nature contradictoire du texte. De nombreux auteurs ont traité de ce problème, et il sera peut-être utile de signaler un rapprochement avec le statut des détectives dans la grande majorité des romans policiers. Ainsi, Jacques Dubois voit dans l'attitude souvent excentrique des investigateurs un reflet de cette impossibilité à faire coïncider un postulat purement logique avec la réalité textuelle de l'élucidation de l'énigme :

De toute façon, le lecteur est en présence d'un récit boiteux, claudiquant entre deux postulations contradictoires. Le comportement hystérique des héros-détectives est en général l'expression de cette contradiction mal vécue. Frénésie interprétative de Holmes, agitation stérile de Rouletabille, identification insistante de Maigret ; à chaque fois se déploie un gestuel démonstratif et hyperbolique dont la visée est de masquer l'impossible conciliation romanesque entre le régime herméneutique et le régime proprement narratif.[63]

Le récit impossible s'avère donc ici conditionner les formes d'une représentation problématique des investigateurs autant que de l'enquête.

B. LES STRUCTURES FASCINANTES.

[63] *Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992, p. 79.

L'application par Dupin des méthodes de lecture dont il est lui-même partisan révèle donc un décalage entre théorie et pratique, décalage qui ressortit à la nature de récit impossible propre au texte policier. Pour mieux comprendre les implications profondes de ce décalage, et peut-être pour percer le secret qu'il dissimule (tout en le signalant au lecteur critique attentif), il paraît logique de se demander quel serait le résultat d'une lecture structuraliste conforme aux préceptes de Dupin. En effet, si le détective n'applique pas sa propre méthode, c'est en raison de la non-coïncidence, dans le récit impossible, entre narration de l'enquête et histoire du crime (sauf à transformer la narration en « fragments d'histoire » à travers la découverte d'un nouvel indice) ; mais c'est aussi peut-être à cause de la présence, dans ces textes, de complexes récurrents, plus ou moins reconnus et reconnaissables par Dupin, et qu'une lecture appropriée ferait apparaître trop clairement à son goût. En dehors même de cette hypothèse, il reste que l'herméneutique de Dupin, si elle n'est pas appliquée dans l'investigation des divers crimes et délits relatés, constitue bel et bien une méthode de lecture critique applicable aux textes de Poe notamment, et si l'on veut étudier en détails cette herméneutique, on ne doit pas négliger cette piste.

Notre approche du texte poesque va désormais se déplacer vers le texte dans son intégralité, en tant qu'il est produit par l'instance d'écriture (Edgar Allan Poe) et nous quittons donc l'étude de l'énigme à proprement parler, énigme qui fait l'objet des investigations de Dupin. Bien sûr, la relation métaphorique entre l'énigme criminelle à résoudre et le texte qu'il s'agit de lire est forte et pertinente ; cependant il ne s'agit nullement d'une équation, car l'énigme est un référent du texte alors que le texte lui-même — qui englobe d'ailleurs cette énigme — représente une réalité verbale pure. Comment, donc, passer de l'une à l'autre, et quelle relation entre ces deux entités nous y autorise ? Nous allons voir que l'énigme, dont la solution s'avère si problématique pour le détective, en ce qu'elle révèle chez lui un hiatus entre théorie et pratique, cette énigme trouve son pendant dans le *texte* lui-même qui, de façon similaire, se caractérise par une tension irrésolue entre deux pôles symétriquement opposés. En quelque sorte, le récit impossible, qui rend la solution de l'énigme dans l'histoire indicible par Dupin, trouve sa formalisation textuelle dans une oeuvre qui en elle-même donne à lire un équilibre construit entre deux éléments contradictoires. Les prétentions opposées, les logiques contraires du récit et de l'histoire de l'énigme donnent donc naissance à un texte qui, dans sa lettre même, dans la trame qui le construit, cherche lui aussi à mettre en rapport des pôles opposés, non pas cette fois, il est vrai, sur le plan de la recherche d'un référent (la solution de l'énigme, la « vérité »), mais, comme nous allons le voir, au niveau de la figuration d'un espace imaginaire délimité par le texte.

Avant même de s'intéresser aux contes de ratiocination dans cette perspective, il peut s'avérer utile de faire référence à une autre étude, à tendance structuraliste, de Poe, mais qui concerne surtout les contes fantastiques. Cette étude pourra nous servir de comparaison lors de notre propre interprétation des textes. Il s'agit de *Poe dans le champ du vertige*, de Henri Justin, ouvrage déjà cité et qui offre l'avantage d'une vision globale de l'ensemble des contes de Poe, auxquels s'ajoute *Eureka*, tout en insistant sur l'évolution sensible de l'écrivain au cours de sa carrière. Nous avons déjà pu remarquer que H. Justin perçoit cette évolution de l'auteur dans le temps comme correspondant à une évolution des textes marquée par une confrontation de plus en plus directe, dans les

contes fantastiques, entre narrateur et structure fascinante (voir *supra*, pp. 25-26).[64] Cependant, cette évolution correspond aussi à une exploration et à une formalisation des différents fantasmes récurrents chez cet auteur, et c'est un des objectifs de l'étude de H. Justin que de définir ces fantasmes, ces situations chargées du désir (et de l'angoisse) du sujet, qu'il désigne par les termes de « structures fascinantes » (voir également *supra* p. 19). Ainsi, l'évolution de l'écriture poesque va de pair avec la création de structures formelles récurrentes dans lesquelles la lecture de H. Justin fait apparaître les fantasmes du sujet. Cette lecture peut être qualifiée de « structuraliste » au sens où elle se fonde sur les figures de l'espace imaginaire dessinées au fil des contes par le texte poesque lui-même dans son évolution et dans la *formalisation* qu'il donne à voir des structures fascinantes. Ces structures fascinantes se répartissent en quatre grands ensembles logiques et chronologiques, selon H. Justin. Tout d'abord, on distingue les contes à vocation parodique qui correspondent aux textes que Poe avait l'intention de publier sous la forme d'un recueil intitulé « Le Club de l'In-Folio ». Ce recueil ne vit malheureusement jamais le jour du vivant de Poe. Chacun des onzes contes qui le composent, accompagnés d'un prologue, parodie un auteur en vogue de l'époque, car chaque texte est censé avoir été écrit par un narrateur distinct, et ces narrateurs ont bien sûr tous les défauts de leurs modèles réels.[65] Henri Justin note déjà dans cette étude la structuration d'un rapport entre centre et périphérie, car il rapproche ces écrits parodiques de la situation difficile vécue par Poe sur le plan professionnel :

[...] Les Contes du Club de l'In-Folio nous offrent la manifestation d'un drame personnel et déjà l'exploration d'un univers imaginaire. Poe laisse monter l'obscur en lui, et regarde. On comprendra que l'expression "le retour du refoulé" est à prendre et à ne pas prendre au sens freudien. Le refoulé, c'est d'abord Edgar Allan Poe lui-même, qui lutte pour faire surface sur la scène littéraire sans perdre contact avec son centre de vulnérabilité intime, sans perdre l'âme ; et pour cela prend le parti d'un volume orienté comme un champ de forces entre son centre mortel et sa périphérie triomphante. La structure d'un tel espace pourrait bien être la structure impossible de l'inconscient — et non pas au sens d'un refoulé clairement repérable par analyse et totalement récupérable, mais véritablement au sens de ce qui reste transconscientiel par nature et conditionne la possibilité même du refoulement : le Silence, l'espace total, le désir, l'idée de

[64] Voir également H. Justin, p. 16 : « Ce tableau des contes nous désigne une première période où Edgar Poe a, par étapes rapides, mis en place le narrateur pour le pousser à un engagement de plus en plus direct avec une structure fascinante sommée de faire surface dans le texte. Nous verrons que, présente dès les premiers contes, en particulier sous les espèces de la chambre, la structure connaît une première épiphanie grandiose sous les yeux du marin norvégien. C'est aussi l'époque (1841) où l'auteur affirme son esthétique dans de grands textes critiques. A partir de là, il ne cessera de travailler à la formalisation de la structure, jusqu'à EUREKA. L'ensemble de ce "premier" mouvement créateur, de "Metzengerstein" à EUREKA (et où "premier," on le voit, n'est pas à prendre dans le seul sens chronologique), est celui que couvre en fait cette étude. Elle attend son pendant où serait suivi le mouvement inverse. Les personnages ne sont jamais nombreux dans les contes de Poe, mais nous allons aller vers leur raréfaction doublée d'une affirmation du seul espace, tandis que le second versant verrait une relative multiplication des personnages, un peuplement théâtral de l'espace. Par étapes ; et à partir du lieu central où toute dynamique du sujet est abolie dans un espace souverain. »

[65] Voir *Poe dans le champ du vertige*, p. 35, où sont répertoriés tous les auteur parodiés.

Dieu. (p. 84)

Ainsi, dans ces contes parodiques, Edgar A. Poe met en regard une instance centrale, marquée par un échec relatif de la création, avec d'autres instances (représentées notamment par les divers narrateurs), situées comme « périphériques » dans l'espace imaginaire circonscrit par ces textes, et dont l'apparente puissance textuelle contraste avec le « centre ». Tout ceci prend la forme d'une dynamique : « Sans quitter le centre d'impuissance et de frustration, Poe l'irradie en puissance textuelle. Et la puissance, il la centre sur une intimité douloureuse jouissant de son triomphe secret. » (*op.cit.*, p. 95).

Un deuxième ensemble de textes correspond à ce que H. Justin appelle ***« les contes d'impuissance et de désir »***. Ces contes peuvent être rapprochés de ceux du « Club de l'In-Folio » à travers une formalisation, celle de la « série des chambres », c'est-à-dire un travail sur un espace imaginaire reconnaissable par son unité thématique (voir H. Justin, p. 159). Dans cet espace se dessinent des figures caractéristiques, notamment dans *Ligeia*. Ici, la chambre préparée avec soin par le narrateur pour accueillir le corps sans vie de Rowena, sa deuxième épouse, devient également le théâtre d'une relation symétrique entre centre et circonférence. Cette chambre (décrite dans le conte pp. 660-661) est, selon H. Justin, partagée entre deux chaos ; celui de la circonférence, d'abord, animé d'une vie artificielle :

Les lourdes tapisseries d'or, aux vastes plis roulant sous l'effet d'un vent artificiel, animent les motifs arabesques comme autant de nids de flammes noires où projeter les fantasmes de désir et de crainte : les figurations du chaos sont maintenant entièrement recomposées par l'art et intériorisées. (p. 169).

A l'opposé, le centre de la chambre, occupé par un brûle-parfums imposant, lui aussi symbole de chaos, d'émanations multiples et presque animées.[66] Cette analyse permet à H. Justin de lire dans la série des chambres une « symétrie contradictorielle » entre centre et circonférence :

La perfection de la chambre de "Ligeia" tient à ce que ces remarquables reproductions d'un chaos sont ramenées à l'unité d'un seul brûle-parfums, [...] structurant l'espace imaginaire de la chambre entre deux chaos enfin totalement symétriques et opératoires. (p. 171) Au point où nous en sommes, la figure essentielle dessine une correspondance statique ou un échange dynamique entre une périphérie et un centre. Elle informait déjà l'ensemble des Contes du Club de l'In-Folio puisque "Disraeli" semblait diriger toute l'opération et donc occuper un extérieur très en vue, tandis que "l'impuissant", au centre des contes, doublait les textes de silence, leur donnait leur sens caché, avec l'aide active du diable — et finalement signait le volume "Edgar A. Poe," bouclant la boucle des deux polarités. Elle domine aussi "Ligeia" dont le sujet le plus général (lisible au seul niveau du "texte") est le dessin du champ psychique total, la recherche d'une figuration de "l'âme." En ce sens précis, ces chambres sont métatextuelles, et "Ligeia" peut être appelée une métafiction. (p. 174)

Une troisième série de contes constitue selon H. Justin les « contes de chute et de regard ». Ici, la symétrie établie entre deux pôles contraires prend la forme d'un « fil »

[66] Voir *Ligeia*, pp. 660-661 : « [...] there writhed in and out of them [the perforations of the censer], as if endued with a serpent vitality, a continual succession of parti-colored fires. »

tendu dans la géométrie imaginaire du texte entre un regard situé à l'extérieur, et un point de chute (jamais atteint) défini comme le centre imaginaire du cosmos. C'est la conclusion à laquelle conduit l'étude de *A Descent into the Maelström*, conte où la lune joue le rôle d'un oeil qui illumine la chute du narrateur dans l'abîme, vers le *centre* et les profondeurs de la terre.

D'abord "le fond même," le centre idéel est défini, nous l'avons vu, comme le point où se rassemblent et s'annulent "les grands murs de l'entonnoir" et une lecture en imagination peut y voir la pointe théorique, mathématique, irréalisable, d'un vortex. Se répondent alors parfaitement le regard transcendant de la lune et le centre nul du cosmos. Pouvoir tendre ce fil à double sens du point nul de l'abîme au vertigineux regard divin, ce serait atteindre "l'Eternité" — première expression d'une réalité dont nous comprendrons mieux la nature avec la lecture d'EUREKA. Ici le mot est emprunté au vocabulaire religieux traditionnel, comme toute cette image de la fragile passerelle, image qui pourrait sembler introduire une note trop pittoresque dans les sévères équilibres structuraux mais qui aussi nous invite à rapprocher ce conte des grandes constructions mythiques de l'humanité : tout le texte fait explicitement de son narrateur un "homo religiosus," et nous allons bientôt remonter plus loin que le Coran pour comparer ce faisceau cosmique à l'axe du monde des peuples primitifs. Poe, je crois, nous conduit vers ces structures archaïques de la psyché. (pp. 236-237)

En effet, cette géométrie imaginaire et cosmologique va se trouver précisée dans la quatrième et dernière partie de l'étude de H. Justin, qui concerne donc *Eureka*. Ce texte met en place le « centre/infini », c'est-à-dire une symétrie d'éléments antagonistes au niveau du cosmos. On reste donc bien, visiblement, dans ce même registre d'exploration du paradoxe, et dans ce travail de formalisation qui fait du vertige un champ textuel et psycho-cosmique dans lequel inscrire les figures de l'espace imaginaire.

Quel parti peut-on tirer de cette étude en ce qui concerne notre sujet, c'est-à-dire les contes de ratiocination, dans la perspective d'une définition du genre policier à ses débuts ? Nous pouvons tout d'abord remarquer que certaines structures de la géométrie imaginaire développée dans les contes fantastiques se retrouvent dans les contes de ratiocination. C'est une façon d'introduire une lecture structuraliste de ces contes, que nous allons développer par la suite ; c'est également la marque d'une continuité entre contes fantastiques et contes de ratiocination, continuité déjà remarquée dans notre étude narratologique. Ainsi, la résurrection de Ligeia à travers le cadavre de Rowena, résurrection hallucinée par le narrateur dans la chambre mortuaire de sa seconde épouse, prend la forme d'un fantasme qui est celui d'une réalisation par procuration de l'acte sexuel par le narrateur, le corps de Rowena lui servant de phallus imaginaire pour faire réapparaître Ligeia, sa première femme qu'il n'a jamais cessé d'aimer :

Toute cette longue scène où le narrateur s'évertue à ranimer Rowena à chaque signe du retour incertain de la vie m'avait toujours paru d'un grotesque gratuit. Le contexte alchimique n'était ici d'aucun secours. Je crains maintenant de savoir. Rowena a été achetée comme un objet, en vue d'une opération précise sinon consciente. L'enveloppe de la chambre est la représentation d'un fantasmatique utérus, et la cadavre de Rowena, inerte, raide et plombé, est un de ces "instruments" que nous avons déjà rencontrés dans "Bérénice" ou "Ps.

Zénobie." Or l'instrument va prendre vie, devenir organe, faire érection dans la chambre et émettre des "flots" de cheveux noirs. Les dimensions aveuglantes du symbole n'ont d'égal que l'audace de son détail et l'on se prend à douter.[67]

Ce fantasme correspond également à une dynamique établie entre la circonférence et le centre de la chambre, occupé par la dépouille de Rowena. Il semble indéniable que cette scène trouve son pendant dans *The Murders in the Rue Morgue*, lorsque le singe introduit le corps de Mlle L'Espanaye — la fille et non la mère — dans le conduit de la cheminée, ce qui constitue également un substitut d'acte sexuel. Certes, l'espace imaginaire n'est pas ici circonscrit avec la même précision que dans *Ligeia*, où la chambre fournit un cadre très spécifiquement déterminé par l'agencement des deux chaos effectué par le narrateur (voir *Ligeia*, pp. 660-661). Cependant, cette correspondance entre les deux scènes est bien le signe d'une présence du fantasme au coeur des contes de ratiocination, fantasme qui prend une forme très proche de celle que l'étude d'Henri Justin distingue dans la géométrie imaginaire de *Ligeia*.

Si le passage en question, dans *Ligeia*, se rapporte au fantasme du narrateur lui-même, il est plus difficile, peut-être, de déterminer précisément si la scène du crime reconstituée dans l'analepse explicative énoncée par Dupin reflète un fantasme propre au personnage ou s'il ne faut pas plutôt le rattacher a l'instance d'écriture, c'est-à-dire à Edgar Allan Poe lui-même, dans la mesure où les indices relevés par Dupin étayent bien l'interprétation de ce dernier, et dans la mesure, aussi, où le marin maltais confirme l'évasion du singe. Le fantasme auquel nous faisons référence relèverait donc plutôt, dans cette perspective, de l'instance d'écriture et non du narrateur, comme dans *Ligeia*, mais étant donné que ce fantasme est *parlé* par Dupin, narrateur (second) de l'analepse finale, il peut être perçu comme un rappel de la scène décrite dans le conte fantastique. Quoi qu'il en soit, cette description du crime par Dupin reste un élément marquant du conte, et constitue un point culminant du récit, que l'on peut rapprocher de l'autre scène qui, dans *Ligeia*, représente également un épisode essentiel du récit. La principale différence entre les deux scènes réside cependant dans le fait que, contrairement à la fausse résurrection de Rowena, le crime de *The Murders in the Rue Morgue* n'est aucunement mis en scène dans le texte policier : le lecteur n'assiste à aucune scène spectaculaire (contrairement à ce que nous pouvons lire dans *Ligeia*) et le crime est, au contraire, sobrement narré par le détective en des termes qui se veulent les plus neutres possibles. Il n'y a donc pas de mise en scène, ni de mise en texte, dans le récit de Dupin, c'est-à-dire qu'il n'y a de place pour aucune *formalisation* de l'histoire par un narrateur « froid et abstrait », à l'inverse de la « série des chambres » qui, dans les contes fantastiques, donnent une forme spécifique aux fantasmes des narrateurs. Dans cette mesure, nous pouvons dire que l'absence de formalisation de l'expérience fascinante, dans le récit de Dupin, constitue une faille de sa méthode « structuraliste » d'approche de l'énigme : la réalité du crime envahit le texte sans être médiatisée par la lettre du récit, ce qui révèle la présence directe d'un fantasme menaçant au coeur du texte, et dément ainsi le contrôle par le détective d'un réel qui reste inassimilable par son discours. Cette

[67] ***Poe dans le champ du vertige, pp. 152-153. Voir Ligeia, p. 665 : « [...] arising from the bed, tottering with feeble steps, with closed eyes, and with the manner of one bewildered in a dream, the thing that was enshrouded advanced boldly and palpably into the middle of the apartment. »***

absence de formalisation correspond à une caractéristique forte des contes policiers ; elle rejoint l'impossibilité du récit, l'indicible de l'histoire par un texte qui prétend faire un usage purement utilitaire du langage, et qui donc ne donne à voir aucune figure textuelle élaborée dans un but de représentation dans et par le texte, mais qui propose, nous le verrons bientôt, d'autres richesses.

Néanmoins, il est vrai que cet exemple se limite à un passage assez bref de *The Murders in the Rue Morgue*, et que la structure fascinante décrite par H. Justin dans *Ligeia* recouvre un aspect plus important et dramatiquement mis en scène avec plus de relief. *The Gold Bug*, en revanche, nous offre une structuration de l'espace imaginaire plus proche de celle des contes fantastiques, notamment ceux que H. Justin qualifie de ***« contes de chute et de regard »***. En effet, on trouve ici une symétrie entre un pôle du regard, illustré de façon assez morbide par l'orbite oculaire de la tête de mort à travers laquelle Jupiter lâche le scarabée, et un pôle de la chute, révélé par la découverte du trésor enfoui. Ce pôle de la chute est lui aussi lié à la mort puisque le Capitaine Kidd a tué et enterré avec le trésor ses comparses qui l'ont aidé à cacher le butin, ceci afin de ne pas courir le risque qu'ils trahissent le secret. Dans cet exemple se lit donc l'exploration, sur un mode scopique, de la mort conçue comme une chute, chute à travers le crâne vers une sépulture sommaire, comme se lisait, dans un registre moins tragique, le faisceau de lumière projeté par la lune sur la chute potentiellement mortelle, elle aussi,[68] du marin de *A Descent into the Maelström* : dans les deux cas, le pôle de la mortalité trouve une certaine euphémisation dans le pôle opposé. Ce nouvel avatar de la relation entre centre et périphérie correspond chez le marin à une transfiguration bénéfique de sa chute, grâce à la mise en rapport d'un oeil lunaire face à l'abysse mortel. C'est ce qui va permettre au narrateur, semble-t-il, d'avoir la vie sauve, par le fait que cette illumination du gouffre marin le conduit à en explorer les parois, ce qui lui permet de trouver le moyen d'échapper à la mort :

"It may look like boasting—but what I tell you is truth—I began to reflect how magnificent a thing it was to die in such a manner, and how foolish it was in me to think of so paltry a consideration as my own individual life, in view of so wonderful a manifestation of God's power. I do believe that I blushed with shame when this idea crossed my mind. After a little while I became possessed with the keenest curiosity about the whirl itself. I positively felt a wish to explore its depths, even at the sacrifice I was going to make; and my principal grief was that I should never be able to tell my old companions on shore about the mysteries I should see. (p. 135) "The rays of the moon seemed to search the very bottom of the profound gulf [...]. "Looking about me upon the wide waste of liquid ebony on which we were thus borne, I perceived that our boat was not the only object in the embrace of the whirl. Both above and below us were visible fragments of vessels, large masses of building-timber and trunks of trees, with many smaller articles, such as pieces of house furniture, broken boxes, barrels and staves. I have already described the unnatural curiosity which had taken the place of my original terrors. It appeared to grow upon me as I drew nearer and nearer to my

[68] Si le narrateur a échappé à la mort, son frère, lui, a péri dans cette chute vertigineuse. Voir p. 139 : « [...] it made three or four wild gyrations in rapid succession, and, bearing my loved brother with it, plunged headlong, at once and forever, into the chaos of the foam below. »

dreadful doom. (p. 137) "It was not a new terror that thus affected me, but the dawn of a more exciting hope. This hope arose partly from memory, and partly from present observation. I called to mind the great variety of buoyant matter that strewed the coast of Lofoden, having been absorbed and then thrown forth by the Moskoe-ström. By far the greater number of the articles were shattered in the most extraordinary way—so chafed and roughened as to have the appearance of being stuck full of splinters—but then I distinctly recollected that there were some of them which were not disfigured at all. (p. 138)

C'est l'observation, et cette curiosité anormale, qui va sauver le narrateur et donc, métaphoriquement, c'est son regard — et celui de la lune qui, par sa lumière, lui permet d'observer le gouffre — qui s'oppose à l'attraction de la chute et de la mort. De même, c'est bien le regard de Legrand, son esprit de déduction et d'observation, métaphorisé à travers l'orbite oculaire du crâne, qui va *mettre à jour* les squelettes des comparses du Capitaine Kidd, comme pour exorciser le malheur qui le frappe et qui, selon le narrateur, menacerait encore de le conduire à la folie :

He was of an ancient Huguenot family, and he had once been wealthy; but a series of misfortunes had reduced him to want. (p. 42) By this time what little doubt I might have entertained of my poor friend's sanity was put finally at rest. I had no alternative but to conclude him stricken with lunacy, and I became seriously anxious about getting him home. (p. 51)

Le triomphe final de Legrand repose donc sur une relation d'opposition symétrique établie entre deux pôles contraires — c'est en fait le regard qu'il porte sur le secret et sur la mort enfouie avec le trésor qui permet à Legrand d'échapper à la folie qui, selon le narrateur, le guette, et au dénuement. L'espace imaginaire se structure ici encore dans une opposition entre centre et circonférence, entre chute et regard.

Un autre exemple de cette formalisation spatiale propre aux contes de ratiocination comme aux contes fantastiques se trouve encore dans *The Gold Bug*. On se souvient que Legrand, pour déterminer l'endroit exact où se trouve l'arbre dans lequel un crâne humain est fixé à une branche, doit escalader un roc du nom de « bishop's hostel » ou « Bessop's Castle » (p. 67). Là, il va s'asseoir dans un siège « naturel » creusé par l'érosion dans la pierre[69] afin d'utiliser un télescope (« a glass ») et diriger son regard comme indiqué dans le cryptogramme pour apercevoir enfin le crâne dissimulé dans le feuillage de l'arbre en question :

The 'good glass', I knew could have reference to nothing but a telescope; for the word 'glass' is rarely employed in any other sense by seamen. Now here, I at once saw, was a telescope to be used, and a definite point of view, admitting no variation, from which to use it. (p. 68) What seems to me the chief ingenuity in this whole business, is the fact (for repeated experiment has convinced me it is a fact) that the circular opening in question is visible from no other attainable point of view than that afforded by the narrow ledge upon the face of the rock. (p. 69)

Il faut ici remarquer plusieurs éléments qui peuvent se rapprocher des structures que l'étude d'Henri Justin nous a aidés à distinguer. Tout d'abord, l'oeil scrutateur de Legrand, ce regard porté sur la mort symbolisé par un crâne qui lui-même va servir d'instrument

[69] Voir le cryptogramme p. 67 : « A good glass in the bishop's hostel in the devil's seat ».

d'exploration d'une mort plus souterraine, cachée, enfouie avec le butin — tout ceci reprend bien sûr le thème du regard tel que H. Justin le présente et tel que nous l'avons analysé dans l'exemple précédent à propos du même conte (voir *supra*). Le fil tendu par Legrand entre ce « siège » diabolique et le crâne, symbole de la piraterie, peut cependant s'interpréter d'une autre manière. Ce n'est peut-être plus aux contes de chute et de regard que nous avons affaire ici, mais plutôt à une formalisation caractéristique de la « série des chambres » : en effet, nous sommes en présence de deux regards, celui de Legrand, dédoublé, multiplié par le télescope, et celui, virtuel, que porte le crâne sur les cadavres enfouis avec le trésor. Comme *Ligeia* mettait en scène deux chaos symétriques, situés l'un à la périphérie et l'autre au centre de la chambre, *The Gold Bug* nous donne à voir la relation de deux regards dont l'un se trouve à l'extérieur et l'autre au centre de l'espace géométrique imaginaire. Centre de l'intérêt de Legrand, le crâne est également au centre de l'ouverture par laquelle Legrand le distingue dans le feuillage de l'arbre :

[...] my attention was arrested by a circular rift or opening in the foliage of a large tree that overtopped its fellows in the distance. In the centre of this rift I perceived a white spot, but could not, at first, distinguish what it was. Adjusting the focus of the telescope, I again looked, and now made it out to be a human skull. (p. 68)

Cette relation symétrique et pourtant contradictoire — Legrand cherche à découvrir le trésor pour « mieux vivre »[70] alors que le crâne est sans conteste un symbole de mort — se retrouve dans l'opposition très imagée qui, sur un plan onomastique, caractérise le roc — « bishop's hostel » — et le siège « naturel » creusé dans ce roc — « the devil's seat ». Le diable invité dans la demeure d'un évêque, ou comment porter son regard sur la mort, telle semble bien être la situation de Legrand, à travers les diverses formes que prend dans *The Gold Bug* l'exploration à laquelle conduit la lecture du cryptogramme.

Que le « siège du diable » soit un symbole de mort, ou tout au moins de malheur, le nom même du lieu ne permet guère de le mettre en doute. C'est justement là que réside toute l'habileté de Legrand qui utilise ensuite le crâne, pour arriver à ses fins et conjurer le mauvais sort qui l'a réduit à la pauvreté. Mais il faut aussi remarquer une coïncidence troublante dans notre corpus, c'est-à-dire dans l'ensemble des contes de ratiocination. En effet, le bosquet où sont retrouvés les vêtements de la victime, et où celle-ci semble avoir été assassinée, dans *The Mystery of Marie Roget*,[71] présente une ressemblance frappante avec « the devil's seat » en ceci qu'il contient également un siège en pierre de formation naturelle :[72]

Before proceeding further, let us consider the supposed scene of the assassination, in the thicket at the Barrière du Roule. This thicket, although

[70] Voir p. 42 : « A series of misfortunes had reduced him to want. »

[71] *The Mystery of Marie Roget* fut publié entre novembre 1842 et février 1843, c'est-à-dire peu avant *The Gold Bug*, publié fin juin 1843.

[72] Voir *The Gold Bug*, p. 68 : « While I was busied in my reflection, my eyes fell upon a narrow ledge in the eastern face of the rock, perhaps a yard below the summit upon which I stood. This ledge projected about eighteen inches, and was not more than a foot wide, while a niche in the cliff just above it gave it a rude resemblance to one of the hollow-backed chairs used by our ancestors. I made no doubt that here was the 'devil's-seat' alluded to in the MS, and now I seemed to grasp the full secret of the riddle. »

dense, was in the close vicinity of a public road. Within were three or four large stones, forming a kind of seat with a back and a footstool. (p. 196) This thicket was a singular—an exceedingly singular one. It was unusually dense. Within its naturally walled enclosure were three extraordinary stones, forming a seat with a back and a footstool. And this thicket, so full of art, was in the immediate vicinity, within a few rods, of the dwelling of Madame Deluc, whose boys were in the habit of closely examining the shrubberies about them in search of the bark of sassafras. Would it be a rash wager—a wager of one thousand to one—that a day never passed over the heads of these boys without finding at least one of them ensconced in the umbrageous hall, and enthroned upon its natural throne? Those who would hesitate at such a wager, have either never been boys themselves, or have forgotten the boyish nature. (p. 198)

Voici donc de quoi confirmer notre idée selon laquelle le siège du diable est bel et bien associé à la mort, comme son pendant de *The Mystery of Marie Roget*. Mais plus encore, c'est un lieu où les enfants de la Barrière du Roule viennent régulièrement jouer, attirés de façon « naturelle » par l'aspect pittoresque du site. De là à penser que Legrand est lui aussi un enfant qui s'amuse à « déjouer » les intrigues cryptographiques, de façon à euphémiser certaines macabres découvertes, il n'y a qu'un pas. Que Legrand franchit peut-être lui-même lorsque, manière d'assujettir le pôle de la mortalité à son regard volontaire, il formule cette remarque et ce jeu de mot subtil :

But for my deep-seated impressions that treasure was here somewhere actually buried, we might have had all our labor in vain. (p. 69, nous soulignons)

Non seulement Legrand prend le Capitaine Kidd à son propre jeu (voir le jeu de mot sur « kid », p. 61-62 : ***« You may have heard of one Captain Kidd. I at once looked upon the figure of the animal as a kind of punning or hieroglyphical signature »***), mais encore il détourne le symbole du siège de la mort vers le jeu (de mots) et la récompense méritée des efforts déployés. Travail sur le symbole, sur la formalisation et sur le sens à lui attribuer ; assurément Legrand n'aura pas oeuvré en vain.

Il est temps désormais de récapituler nos conclusions dans une perspective plus générale sur l'apport que peut constituer, dans notre étude, la comparaison des figures imaginaires dégagées par Henri Justin et nos propres remarques concernant les contes de ratiocination. Cette comparaison a montré que les textes de Poe mettent en scène une relation dynamique entre deux pôles symétriquement opposés ; dans ce champ du vertige, dont on a vu qu'il concerne aussi bien les contes fantastiques que les contes de ratiocination, se dessinent des structures imaginaires qui visent le plus souvent à opérer une sorte d'euphémisation de l'angoisse présente au sein des structures fascinantes, grâce à une formalisation spécifique aux contes (contes d'impuissance et de désir, contes de chute et de regard, série des chambres). Ainsi, dans *The Gold Bug*, par exemple, l'aspect morbide de la découverte de Legrand (cadavres enfouis avec le trésor, crâne humain cloué à une branche d'arbre) est « contenu » dans une relation structurelle proche de celle des contes de chute et de regard, ce qui permet à Legrand d'explorer ce champ diégétique chargé d'angoisse en lui donnant un sens et une forme spécifique à travers l'interprétation du cryptogramme. Et cet aspect presque ludique de l'exploration se retrouve dans l'utilisation du terme « deep-seated », qui nous fait passer d'un crime « diabolique » commis par le Capitaine Kidd (« the devil's seat ») à un jeu de mots (ou un

jeu d'enfants, si l'on se souvient du lien fait avec *The Mystery of Marie Roget*), même si c'est bien la mort qui reste un mystère, et le sujet profond du texte, à son dénouement.[73]

Cependant, notre approche néglige encore de prendre en compte un élément déterminant et spécifique des contes policiers, qui est primordial si l'on veut bien comprendre le sens que Poe a voulu donner à ces textes. En effet, la particularité des contes policiers réside dans l'analepse finale dans laquelle Dupin donne l'explication et la solution de l'énigme. Or, cette explication est donnée par cet « armchair detective » dans un décor à travers lequel on peut déceler une certaine claustrophilie de Dupin, comme dans la majorité des passages qui décrivent la résidence du détective amateur et de son compagnon narrateur :

It was a freak of fancy in my friend (for what else shall I call it?) to be enamored of the night for her own sake; and into this bizarrerie, as into all his others, I quietly fell; giving myself up to his wild whims with a perfect abandon. The sable divinity would not herself dwell with us always; but we could counterfeit her presence. At the first dawn of the morning we closed all the massy shutters of our old building; lighted a couple of tapers which, strongly perfumed, threw out only the ghasliest and feeblest of rays. By the aid of these we then busied our souls in dreams—reading, writing or conversing, until warned by the clock of the advent of the true Darkness. Then we sallied forth into the streets, arm in arm, continuing the topics of the day, or roaming far and wide until a late hour, seeking, amid the wild lights and shadows of the populous city, that infinity of mental excitement which quiet observation can afford. (The Murders in the Rue Morgue, p. 144) Engaged in researches which had absorbed our whole attention, it had been nearly a month since either of us had gone abroad, or received a visitor, or more than glanced at the leading political articles in one of the daily papers. (The Mystery of Marie Roget, p. 172) We had been sitting in the dark, and Dupin now arose for the purpose of lighting a lamp, but sat down again, without doing so, upon G.'s saying that he had called to consult us, or rather to ask the opinion of my friend, about some official business which had occasioned a great deal of trouble. "If it is any point requiring reflexion," observed Dupin, as he forbore to enkindle the wick, "we shall examine it to better purpose in the dark." (The Purloined Letter, p. 208) In about a month afterward he paid us another visit, and found us occupied very nearly as before. (The Purloined Letter, p. 213)

Les deux compagnons sont très casaniers, pour le moins, et ils font preuve d'une prédilection pour l'obscurité qui étonne le Préfet de Police. Cette particularité est bien sûr à relier à la prétention du détective à résoudre les énigmes criminelles sans même quitter sa demeure (voir notre premier chapitre, pp. 40-41). Mais ce repli sur soi, cet amour de la nuit, présentent surtout un contraste frappant avec les crimes sur lesquels ils enquêtent, et qui constituent pour eux les seules motivations de leurs rares sorties.[74] La bonhomie et l'isolement des deux personnages dans l'obscurité résonnent bien curieusement si leur attitude est mise en regard avec la cruauté et la violence du singe dans la Rue morgue, ou avec le vaste décor du meurtre de Marie Roget.[75] En somme, les contes policiers

[73] Voir p. 69 : « This is a question I am no more able to answer than yourself ». Voir également *supra* pp. 73-74.

[74] Voir p. 153 : « The permission was obtained, and we proceeded at once to the Rue Morgue. »

"Cyberthèses ou Plateforme" - © Celui de l'auteur ou l'autre

mettent en scène deux espaces contraires, celui de la réflexion, de la lecture et de l'explication — la demeure de Dupin et du narrateur — et l'espace criminel, beaucoup plus vaste et angoissant. Ces deux espaces sont mis en relation grâce au regard de Dupin, regard dissimulé par l'obscurité ou par d'autres biais : ***« "Full of these ideas, I prepared myself with a pair of green spectacles, and called one fine morning, quite by accident, at the Ministerial Hotel. »*** (*The Purloined Letter*, p. 220). Dans ce contraste de deux espaces, c'est encore une fois l'intérieur (l'antre domestique de Dupin, plongé dans l'obscurité) et l'extérieur (le lieu du crime), le centre et la circonférence, qui sont mis en rapport à travers le regard du détective. La figuration imaginaire de l'explication finale du crime prend bien la forme qui est caractéristique du « champ du vertige » selon H. Justin, c'est-à-dire celle de deux pôles opposés et symétriques.

Or, cette « explication », qui est avant tout une relecture d'indices souvent mal interprétés au départ, peut elle aussi s'analyser comme une opération qui regroupe deux éléments contradictoires, du moins dans une figuration imaginaire. C'est ce que Roger Dadoun suggère dans un article consacré aux relations entre les études de Freud sur la cocaïne et le personnage de Sherlock Holmes. Selon lui, l'explication recherchée par Freud et Holmes procède à la fois de « l'enfoncement » dans les détails de l'intrigue et dans l'analyse des indices matériels, *et* de l'élévation à une perspective plus large, qui donne davantage de recul. Ainsi, l'explication fournie par le détective prend deux directions opposées, en ce qu'elle s'attache à la réalité de l'intrigue en même temps qu'elle s'en détache pour atteindre un point de vue plus général sur le crime :

La construction obtenue au terme de la recherche n'a pas seulement une fonction d'explication, qui est sa fonction avouée et manifeste, elle a aussi une fonction sublimante : en même temps qu'elle maintient un rapport rationnel avec le réel, qu'elle accomplit l'intégration des traces dans un système (résolution de l'énigme), elle détache d'une certaine façon l'esprit des traces qu'il a repérées et du système qu'il a construit, elle effectue une sorte de déliaison d'avec le réel [...], elle préserve ou elle introduit la dimension érotique et la jouissance à l'intérieur de la machinerie textuelle ex-altée. (pp. 74-75)[76]

Cette vision très originale des analepses explicatives typiques du genre policier peut nous aider à mieux comprendre la structure des contes de ratiocination, qui est bien celle d'un mouvement constant entre deux pôles. Ainsi, la démarche explicative de Dupin procède bien à la fois de l'analyse d'indices sur le terrain, voire directement de l'action opérée au domicile du coupable, comme dans *The Purloined Letter*, et de la réflexion sur le crime dans un environnement « claustrophile » ;[77] ce sont ces deux pôles qui expliquent la jouissance dont parle R. Dadoun, jouissance d'une vision à la fois microscopique et

[75] De même, la position sociale du criminel de *The Purloined Letter*, le Ministre D—, est à l'opposé de celle de Dupin, personnage désargenté issu pourtant d'une grande famille : « This young gentleman was of an excellent, indeed of an illustrious family, but, by a variety of untoward events, had been reduced to such poverty that the energy of his character succumbed beneath it, and he ceased to bestir himself in the world, or to care for the retrieval of his fortunes. » (*The Murders in the Rue Morgue*, p.143). Ce passage montre également que l'ambition du Ministre, qui le pousse à exercer un chantage sur la Reine pour assurer son avenir politique, est un trait de caractère que Dupin ne partage pas.

[76] ***« Un "sublime amour" de Sherlock Holmes et de Sigmund Freud », Littérature, numéro 49, février 1983, pp. 69-76.***

macroscopique du monde, toute-puissance intellectuelle, en somme. Cette jouissance se lit parfois en filigrane lors du récit explicatif final de Dupin :

I have already spoken of his abstract manner at such times. His discourse was addressed to myself; but his voice, although by no means loud, had that intonation which is commonly employed in speaking to some one at a great distance. His eyes, vacant in expression, regarded only the wall. (The Murders in the Rue Morgue, p. 155)

Ici encore apparaît la dialectique de la distance entre proximité et éloignement, concentration sur les indices, claustrophilie, et détachement du réel. Voici donc une manière de rendre compte de la formalisation imaginaire caractéristique des contes de ratiocination comme des contes fantastiques, et c'est sans doute là un point essentiel de l'approche du genre policier, tant l'aspect jouissif de la résolution de l'énigme constitue un élément générique, d'ailleurs lié au rôle et à la place du lecteur dans le roman policier.

Remarquons pour finir que si la symétrie spatiale contradictorielle représente une formalisation significative dans les contes policiers, la claustrophilie du détective peut recevoir une interprétation différente mais tout aussi recevable. En effet, il existe bien malgré tout une certaine ressemblance entre le lieu du crime et le lieu clos dans lequel le détective s'enferme pour réfléchir à l'enquête : l'appartement en apparence clos de *The Murders in the Rue Morgue*, l'appartement de la Reine, comme celui du Ministre D— dans *The Purloined Letter*, sont autant de lieux qui rappellent la demeure que le narrateur et son ami Dupin ne quittent que rarement. Le huis clos qui se joue entre ces deux personnages se retrouve donc, étrangement déformé, étrangement inquiétant aussi, sur le lieu du crime, comme si sur ce lieu se réalisaient secrètement des crimes auxquels ils ne sont pas tout à fait étrangers, cloîtrés qu'ils sont, eux aussi, dans leur propre demeure. Or, ne peut-on pas voir, dans l'horrible corps mutilé de Mlle L'Espanaye, enfoncé dans la cheminée du logement qu'elle partage avec sa mère, une réalisation extrême et déformée du désir claustrophile de Dupin ainsi que du narrateur ? Cela contribuerait à renforcer notre vision d'un détective habité par un fantasme qu'il s'obstine à ignorer, à nier, alors que ce fantasme le possède. L'inquiétante étrangeté dont parle Freud[78] caractérise sans doute alors cette spécularité entre lieu de l'enquête et lieu du crime, dans la mesure où ce qui fait retour au lieu clos de la réflexion habité par Dupin, *via* le lieu de l'horreur et du crime commis par le singe, c'est bien le fantasme que le détective rejette, qu'il nie, et sur lequel il prétend exercer un contrôle total.

[77] Il est à remarquer que cet élément claustrophile sera repris plus tard par Arthur Conan Doyle dans son personnage de Sherlock Holmes. Ainsi, dans *The Hound of the Baskervilles* (1902), Holmes s'enferme pour réfléchir à l'énigme qui vient de lui être soumise, et il passe la journée à fumer un tabac très fort dans une atmosphère de cloisonnement. Watson écrit alors : « I knew that seclusion and solitude were necessary for my friend in those hours of intense mental concentration. » (chapitre 3, p. 683). Mais cet enfermement est aussi pour Holmes le moyen de quitter Baker Street et de laisser vagabonder son esprit très loin, jusqu'aux lieux du crime : '[...] I have been to Devonshire.' 'In spirit?' 'Exactly.' (p. 683) On retrouve bien ici les deux pôles décrits par R . Dadoun. De même lit-on dans cette même oeuvre, au chapitre 3, page 684 : « "[...] I think we'll shut up the window again, if you don't mind. It is a singular thing, but I find that a concentrated atmosphere helps a concentration of thought. I have not pushed it to the length of getting into a box to think, but that is the logical outcome of my convictions [...] ».

[78] Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté », in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1988, (pp. 209-263).

III. UNE ENQUÊTE SUR LA LECTURE.

Notre analyse précédente a montré à quel point les structures du texte poesque impriment un mouvement de signification à l'ensemble de l'oeuvre, jusqu'à définir une cohérence du corpus qui transcende la distinction entre contes fantastiques et contes de ratiocination. C'est ce qui ressort de notre premier chapitre, comme de la référence que nous avons faite à l'étude d'Henri Justin. Il faut maintenant replacer nos conclusions dans leur contexte propre, c'est-à-dire la thématique de la lecture chez Edgar Allan Poe.

Tout d'abord, il importe de constater que, dans l'optique structuraliste de Dupin, « réalisée » par H. Justin dans son ouvrage — une optique que nous avons tenté d'appliquer

aux contes de ratiocination — la lecture seule peut déceler les différentes formalisations mises en place par l'auteur. Il y a là une particularité de l'oeuvre de Poe, sans doute présente chez d'autres auteurs, qui demande au lecteur une attention spécifique au texte afin de déceler des macro-structures dans et entre les différents textes. Ainsi, la relation symétrique et duelle entre le regard de Legrand et le regard virtuel porté par le crâne humain dans *The Gold Bug* doit, dans une lecture approfondie, être associée à la thématique du regard de *A Descent into the Maelström*, de même que l'ensemble des contes de ratiocination trouve une cohérence particulière dans l'interprétation que l'on peut faire de la claustrophilie de Dupin et de son compagnon narrateur, dans la perspective d'une jouissance du texte policier. Cependant, ce rôle fondamental de la lecture repose également sur un élément interne caractéristique du genre policier, et qui tient à l'analyse des indices par Dupin. En effet, si le thème de la lecture est fortement présent à travers les différentes théories développées par Dupin ainsi que dans l'application que l'on peut en faire dans les textes eux-mêmes, il est un domaine où ces théories prennent forme plus précisément, c'est-à-dire lorsque Dupin interprète les différents éléments de l'énigme pour en donner la solution. Nous avons déjà vu (*supra*, pp. 85-88) que Dupin échoue à mettre en pratique ses théories, d'où la notion de récit impossible, et qu'il doit avoir recours à des éléments extérieurs aux données initiales du problème pour résoudre celui-ci : c'est ainsi que la narration de l'enquête s'avère impuissante à relater et à expliquer l'histoire du crime, sauf à « tricher » avec les règles du jeu. Cependant, la manière dont cette « fausse » élucidation s'opère n'est pas indifférente, et la réalité de la *lecture* des indices par Dupin, si elle ne correspond pas à une hypothétique résolution, purement logique, de l'énigme, indique aussi certaines pistes de recherche qui peuvent nous amener à préciser notre vision de la lecture chez Poe. Au-delà d'une approche visant à élucider le mystère criminel, la lecture de Dupin constitue également un élément du rapport au langage dans les contes de ratiocination, et ce rapport va se révéler assez novateur pour faire progresser notre vision du récit impossible poesque, dans une perspective élargie de ses implications.

C'est donc de la lecture qu'il est question, et à travers l'analyse des réactions — et non plus des théories — de lecteur de Dupin, nous allons nous livrer à une sorte d'enquête sur la lecture, dont le but sera de préciser le traitement du langage par le détective. Le langage, bien sûr, car les indices analysés par Dupin sont presque tous

d'ordre métatextuel : il s'agit des articles de presse relatant les divers crimes et délits qu'il est chargé d'élucider. Ainsi, on peut remarquer que ces métatextes sont interprétés de façon différente par Dupin et par le narrateur, mais que leurs lectures divergentes sont toutes deux plus ou moins acceptables. Lorsque, dans *The Murders in the Rue Morgue*, Dupin questionne son compagnon sur l'idée que les indices, qu'il vient de récapituler, suggèrent quant à l'identité du coupable, il semble bien que sa réponse constitue une alternative plausible à celle que va choisir Dupin :

"A madman," I said, "has done this deed—some raving maniac, escaped from a neighboring Maison de Santé" "In some respects," he replied, "your idea is not irrelevant. But the voices of madmen, even in their wildest paroxysms, are never found to tally with that peculiar voice heard upon the stairs. Madmen are of some nation, and their language, however incoherent in its words, has always the coherence of syllabification. [...]" (p. 161)

Ce passage s'avère extrêmement significatif si l'on se rappelle que, dans l'optique de Uri Eisenzweig, la folie et la nature animale du criminel constituent deux variantes de l'impossibilité à attribuer au crime un responsable « logique », ainsi qu'une identité propre et bien définie. Face au récit impossible, Dupin choisit néanmoins une solution plutôt qu'une autre, faisant ainsi preuve d'une volonté d'orienter le récit dans un certain sens — l'idée que le crime fut commis par un fou aurait ôté au détective toute perspective de parvenir à un coupable plus « recevable », comme le marin maltais propriétaire de l'orang-outang, et l'aurait ainsi privé d'un certain succès, tout relatif bien sûr, de l'enquête. Les indices ne sont donc pas univoques, puisque Dupin lui-même reconnaît que l'hypothèse de la folie du meurtrier ne manque pas d'une certaine pertinence, bien qu'il la rejette finalement ; et ce qui permet d'aboutir à la conclusion « correcte », c'est la décision de Dupin de valider ou non certaines interprétations.[79] La lecture de Dupin, au niveau des indices métatextuels, est donc empreinte d'une certaine subjectivité, sur laquelle peut se fonder une analyse de ses choix de lecture. Mais surtout, au delà de cette analyse, qui peut aboutir à mettre en évidence son désir de parvenir à une résolution apparente de l'énigme, c'est la lecture en tant que procédé d'appropriation « sélective » d'un (méta)texte et de ses implications qui est mise en relief. Quand Dupin lit, il choisit — ce qui correspond à une vision de la lecture comme procédé subjectif caractéristique d'un individu.

Un autre élément peut nous aider à définir la lecture effectuée par Dupin sur les métatextes à valeur d'indices ; il s'agit de la situation d'énonciation de cette lecture lors du récit explicatif final. En effet, Dupin, qui instaure en cela un trait de caractère récurrent chez les détectives qui lui succèderont,[80] se refuse à dévoiler l'intégralité de ses réflexions et de ses conclusions sur l'énigme avant le dénouement de chaque texte. C'est d'ailleurs un élément que le narrateur lui-même ne manque pas de relever : ***« It was his humor, now, to decline all conversation on the subject of the murder, until about noon the next day. »*** (*The Murders in the Rue Morgue*, p. 154). Or, il faut s'interroger sur cette

[79] De nombreux exemples de cette attitude de Dupin pourraient aussi être tirés de *The Mystery of Marie Roget*, texte dans lequel Dupin confirme ou infirme sans cesse les hypothèses des journaux relatives au crime, même si l'exemple de *The Murders in the Rue Morgue* reste significatif de par la double voie « indécidable » qu'il ouvre à l'élucidation du crime, alors que les interprétations des indices du meurtre de Marie Roget sont argumentées par Dupin de façon plus rigoureuse et minutieuse.

« mise en scène » de l'analepse finale relatée par le détective, au-delà du sens purement « dramatique » que l'on peut lui attribuer, c'est-à-dire la volonté chez Poe de tenir le lecteur en haleine jusqu'à la dernière page du conte. Ce procédé repose aussi sur une autre motivation, plus profonde, qui tient au fait que le lecteur des indices métatextuels (Dupin) devient ici, tout en exposant sa lecture, narrateur second du métarécit explicatif. Par là même, il s'approprie le contrôle du « texte » au sens large, c'est-à-dire le conte, en dehors de toute considération de niveaux narratifs, comme il s'était approprié les articles de presse relatant le crime par sa lecture toute personnelle de leurs implications. La parole de Dupin, lisant les indices métatextuels de l'intrigue, s'impose à son compagnon, devenu maintenant narrataire, avec une force qui le réduit au silence :

I stared at the speaker in mute astonishment. (p. 154) I took the pistols, scarcely knowing what I did, or believing what I heard, while Dupin went on, very much as if in a soliloquy. (p. 155) I was astounded. The Prefect appeared absolutely thunder-stricken. For some minutes he remained speechless and motionless [...] This functionary grasped it [the letter] in a perfect agony of joy, opened it with a trembling hand, cast a rapid glance at its contents, and then, scrambling and struggling to the door, rushed at length unceremoniously from the room and from the house, without having uttered a syllable since Dupin had requested him to fill up the check. (p. 214)

Littéralement, Dupin prend la parole au/du narrateur premier, et il ne la lui rendra plus, car chaque conte se termine sur cette explication de Dupin sans que son compagnon, le narrateur premier, n'ait repris la parole.[81]

Dans cette optique, il est possible de faire un rapprochement entre les contes policiers et *A Descent into the Maelström*, conte dans lequel le narrateur premier se voit également retirer le contrôle de la narration par le marin qui devient narrateur second jusqu'à la fin du texte. Nous avons suggéré dans notre étude narratologique[82] que cette structure du conte fantastique pouvait se lire comme une transformation du narrateur premier en narrateur second, c'est-à-dire que le narrateur, pris de vertige au début du texte, passerait la parole au marin qui, lui, à travers son récit, pourrait parler cette expérience du vertige et la formaliser dans les structures du conte.[83] Le conte serait donc l'expression d'une genèse de l'artiste et de sa parole. Peut-on attribuer la même valeur à

[80] Voir par exemple Sherlock Holmes : « One of Sherlock Holmes's defects—if, indeed, one may call it a defect—was that he was exceedingly loth to communicate his full plans to any other person until the instant of their fulfilment. Partly it came no doubt from his own masterful nature, which loved to dominate and surprise those who were around him. Partly also from his professional caution, which urged him never to take any chances. » (Sir Arthur Conan Doyle, *The Hound of the Baskervilles*, chapitre 14, p. 754)

[81] Bien sûr, *The Murders in the Rue Morgue* et *The Purloined Letter* s'achèvent sur des métatextes qui, comme nous l'avons vu dans notre première partie, trahissent l'emprise du fantasme sur le détective. Mais l'essentiel, au niveau de la lecture, reste que celle-ci s'accompagne d'une appropriation finale de la narration du conte par Dupin.

[82] Voir *supra*, pp. 16-18.

[83] Sur cette formalisation, on peut se reporter à l'étude d'Henri Justin, *Poe dans le champ du vertige*, pp. 226-242, et notamment la partie intitulée « Le marin et l'artiste », pp. 238-242.

la structure décelée dans les contes policiers ? Sans doute pas, car là où le marin tente de parler l'expérience fascinante, nous avons vu que les métacitations utilisées par le détective révèlent la place du fantasme *à travers* son discours et à son insu. Cependant, l'appropriation du contrôle du récit par Dupin lors de la lecture des indices est bien de la même nature que la prise de parole par le marin narrateur second de *A Descent into the Maelström*. Dans les deux cas, il s'agit d'*utiliser* le langage, que ce soit pour explorer la structure fascinante ou pour exprimer une lecture idiosyncrasique des indices.

Enfin, il faut encore mentionner un élément déterminant dans cette stratégie de lecture d'indices propre aux contes de ratiocination. Il est remarquable que l'on trouve au moins deux exemples de palimpsestes dans ces textes ; d'abord, lorsque Dupin, dans *The Purloined Letter*, laisse au Ministre D— une citation ironique en lieu et place de la lettre qu'il avait dérobée. Certes, il ne s'agit pas là d'un palimpseste au sens strict, puisque le texte premier (la lettre, l'hypotexte) ne sert pas de support à l'hypertexte (qui en l'occurrence est une métacitation), mais le procédé est très proche du palimpseste : un texte premier est remplacé par un texte second, alors que le lecteur (le ministre D—) garde à l'esprit l'hypotexte (la lettre). Un autre exemple se trouve bien sûr dans *The Gold Bug*, où Legrand dessine par erreur, sur l'hypotexte, ou plutôt à l'envers de l'hypotexte que constitue la carte au trésor, un scarabée qui se confond avec la tête de mort censée désigner l'emplacement du butin dissimulé par le Capitaine Kidd (voir pp. 58-61). Ces deux contes sont ainsi symboliques de la lecture des textes et des indices telle qu'on peut la définir dans les contes de ratiocination, une lecture qui consiste en une appropriation du texte, jusqu'à une réécriture *sur* le texte. Le palimpseste fait ici figure de cas extrême de la lecture, comme si le sujet lisant (Dupin, Legrand) imprimait les tenants de sa lecture *sur* l'hypotexte. Ainsi, Dupin exprime son fantasme de toute-puissance intellectuelle, de même que Legrand va faire du scarabée le symbole de sa victoire sur un sort contraire (et finalement sur la mort et les présages de mort qui l'entourent), tout cela à travers l'inscription, la « surimpression » de leurs désirs sur un texte. Il s'agit bien ici de lecture, car c'est à partir des indices métatextuels que les personnages développent ces interprétations,[84] mais, outre les récits explicatifs finaux des contes, la lecture des indices trouve son expression dans une inscription en palimpseste. Inutile de préciser, sans doute, que cette forme d'affirmation de la lecture des indices constitue un exemple de la nature particulièrement volontaire et personnelle de l'interprétation des indices métatextuels.[85]

[84] Ceci est valable surtout pour Dupin. Mais l'inscription de Legrand peut cependant être analysée, rétrospectivement, comme significative de la lecture des indices qu'il va développer dans la suite du conte.

[85] Il peut être intéressant de signaler ici que Poe a manifesté lui-même son intérêt pour le palimpseste dans un conte intitulé *Thou Art the Man*, véritable parodie de conte policier, où le narrateur s'obstine à ne pas voir l'évidente culpabilité d'un certain Charles Goodfellow, et à accuser Pennifeather, le neveu et héritier de Shuttleworthy, la victime assassinée. Ce narrateur est en somme un « anti-Dupin », mais on peut surtout retenir que Poe, dans ce texte (publié en novembre 1844 et écrit dès le 28 mai 1844, c'est-à-dire après la plupart des contes de ratiocination) affirmait déjà l'importance à ses yeux de la lecture du roman policier comme palimpseste d'un autre texte, qu'il s'agisse comme ici d'une lecture parodique des contes dans lesquels le détective Dupin apparaît, ou bien d'une lecture plus « sérieuse » des indices métatextuels, effectuée par Dupin lui-même dans les contes de ratiocination.

Nous sommes donc arrivés à la conclusion que les contes de ratiocination sont le théâtre d'une expérience très personnelle et subjective de la lecture des indices par le détective Dupin ou l'explorateur Legrand. Cette expérience se trouve exprimée notamment à travers l'analyse des métatextes, dans les analepses explicatives finales et sous la forme particulière de certains palimpsestes. Après avoir étudié l'herméneutique structuraliste proposée par Dupin, il nous faut bien reconnaître que celle-ci s'oppose totalement à sa pratique de lecture des indices, fondée sur une interprétation personnelle et affirmée des métatextes, tant sur le fond que dans la forme (si l'on pense à la prise de contrôle du récit par Dupin en tant que narrateur second à la fin de chaque conte). L'expérience subjective de la lecture qui est celle de Dupin peut correspondre à ce qu'Umberto Eco qualifie de « conjecture » :

L'initiative du lecteur consiste à émettre une conjecture sur l'intentio operis. L'ensemble du texte — pris comme un tout organique — doit approuver cette conjecture interprétative, mais cela ne signifie pas que, sur un texte, il ne faille en émettre qu'une seule. Elles sont en principe infinies, mais à la fin, elles devront être testées sur la cohérence textuelle, laquelle désapprouvera les conjectures hasardeuses. [...] Plus qu'un paramètre servant à valider l'interprétation, le texte est un objet que l'interprétation construit dans la tentative circulaire de se valider en se fondant sur ce qu'il construit.[86]

Cependant, le lecteur Dupin se trouve, dans *The Murders in the Rue Morgue,* dans une situation plus ou moins indécidable, ce qui l'amène à affirmer de façon un peu discutable la validité de ses interprétations. A l'opposé se trouve la vision structuraliste qui postule que toute interprétation doit se fonder sur une analyse du texte comme système clos de signification, en dehors de toute lecture subjective. Dans cette optique, le récit ne renvoie qu'à lui-même, au texte et au langage, et toute référence à une réalité extérieure est à proscrire. Cet aspect ressort de toute évidence dans l'importance accordée aux *métatextes* dans les contes de ratiocination, manière de signifier que tout, dans le texte, est affaire de structures textuelles, d'indices métatextuels et certes pas d'appréciation personnelle.[87] En somme, Dupin prétend à l'impartialité mais donne un tout autre spectacle. Nous avons déjà remarqué ce décalage entre théorie et pratique chez Dupin, décalage caractéristique du récit impossible. Cependant, notre analyse de la lecture des indices par Dupin peut nous amener à formuler deux remarques supplémentaires, qui vont guider la suite de notre étude.

Tout d'abord, il faut noter que la contradiction apparente entre structuralisme théorique et lecture pratique de Dupin peut se réduire à un constat simple sur ces deux éléments, qui peut expliquer leur présence concomitante dans les contes de ratiocination. En effet, le récit impossible, qui repose sur la non-coïncidence entre histoire du crime et narration de l'enquête, c'est-à-dire sur la difficulté à rendre compte du réel par le récit, est au coeur de ces deux caractéristiques du texte poesque. Que le texte ne renvoie qu'à lui-même, comme c'est le cas dans l'optique structuraliste, ou qu'il trouve sa résolution à travers une expérience subjective de lecture des indices métatextuels, il est impossible d'instaurer un lien logique, univoque et incontestable entre le récit et le réel. Soit le texte est un système clos coupé du réel, soit il repose pour sa solution sur une lecture

[86] ***Les Limites de l'interprétation, Paris, Grasset, 1992, p. 41.***

individuelle dont la validité pose problème : ces deux pôles opposés de l'interprétation aboutissent au même résultat. Cependant, cette vision d'un langage coupé du réel, fondement du récit impossible, ne nous paraît plus maintenant aussi inévitable, ou tout au moins aussi univoque. En effet, Dupin, par sa lecture des indices, ouvre une perspective nouvelle, celle du lecteur et de son rôle dans le texte. Si sa lecture ne constitue certes pas une résolution du problème de la représentation au sein du texte policier, elle peut induire le lecteur extradiégétique à prendre modèle sur cet herméneute intratextuel, et ainsi peut-être explorer de nouvelles voies du texte, au-delà de la seule impossibilité du récit de l'enquête. L'attitude de Dupin est elle-même un indice, l'indice d'une possible théorie du lecteur et non plus d'une théorie de la lecture (impossible). Dupin, comme un motif inscrusté dans la mosaïque des différents éléments qui constituent la thématique de la lecture, montre le chemin au lecteur extradiégétique — le texte policier a ainsi peut-être une face cachée qui ne se dévoilera qu'avec le concours de son destinataire. C'est en tout cas ce que suggère l'interprétation des indices métatextuels par Dupin, en ce sens qu'elle introduit un élément inédit dans le mécanisme textuel, et le dévie de sa trajectoire vers une résolution peut-être problématique, mais qui se distingue pourtant de la froide impossibilité structurelle à concilier histoire et narration. Dupin incarne un lecteur agissant, et ce lecteur qui a un rôle à jouer, particulièrement dans les textes policiers, est aussi la préfiguration du lecteur extradiégétique que le texte invite à agir, à réagir et à formuler diverses interprétations, comme Dupin. Le rôle du lecteur, après la théorie de la lecture, constitue donc bien un élément fondamental du fonctionnement des contes de ratiocination.

[87] On peut remarquer que la coupure du texte policier avec le réel, dans un système clos de références, un système structuraliste, se retrouve dans une certaine caractéristique courante du genre. En effet, il existe une pratique très répandue qui consiste, pour les auteurs de textes policiers, à disséminer dans leurs propres oeuvres des références à des personnages policiers créés par d'autres auteurs, ce qui accentue l'aspect fictionnel du texte, qui ne se réfère qu'à d'autres textes et pas ou peu à des éléments réels. Dans le même registre, la topographie fantaisiste de Paris, dans les propos de Dupin, aboutit au même résultat qui est de situer le texte hors de la réalité. La référence à d'autres personnages apparaît chez Dupin à travers une allusion à Vidocq, personnage réel, certes, mais qui peut également être considéré comme fictionnel dans la mesure où il est lui-même le héros de ses propres *Mémoires*, parues en 1829, et où il semble avoir inspiré à Balzac le personnage, fictionnel, de Vautrin : « Vidocq for example, was a good guesser, and a persevering man. But, without educated thought, he erred continually by the very intensity of his investigations. He impaired his vision by holding the object too close. » (p. 152). En ce qui concerne le personnage de Sherlock Holmes, on peut lire dans *A Study in Scarlet*, le premier texte dans lequel le fameux détective fait son apparition : « Sherlock Holmes rose and lit his pipe. 'No doubt you think that you are complimenting me in comparing me to Dupin,' he observed. 'Now, in my opinion, Dupin was a very inferior fellow. That trick of his of breaking in on his friend's thoughts with an apropos remark after a quarter of an hour's silence is really very showy and superficial. He had some analytical genius, no doubt; but he was by no means such a phenomenon as Poe appeared to imagine.' » (Penguin Books, Harmondsworth, 1981, p. 24) Des auteurs critiques comme Eisenzweig ont souligné que l'aspect très souvent dépréciatif que prennent ces allusions tient à la logique de surenchère du genre qui veut que le détective dont on lit les aventures soit le meilleur et celui qui s'avère capable de résoudre les énigmes les plus déconcertantes. C'est pourquoi Holmes dénigre Dupin afin d'affirmer sa supériorité sur son prédecesseur, comme Dupin lui-même formule sur Vidocq des remarques peu élogieuses.

CHAPITRE III POSITIONS DE LECTURE CHEZ POE

A travers notre lecture du récit impossible poesque, nous avons vu se dessiner une certaine voie tracée par les divers avatars que le texte fait subir à l'herméneutique proposée par le détective Dupin. Cette herméneutique quasi-structuraliste, dont le but serait de rendre dicible le déroulement d'un crime qui s'apparente au fantasme par maints aspects, échoue non seulement en raison du recours par le détective à des éléments nouveaux, mais surtout du fait de la nature précisément fantasmatique des actes commis — et parfois de la lecture de ces actes par Dupin lui-même —, ce qui ressort également des rapprochements que nous avons effectués entre les structures imaginaires des contes policiers et les formalisations spatiales analysées par Henri Justin dans les contes fantastiques. En somme, la tension permanente entre récit et histoire, caractéristique du récit impossible, résulterait à la fois de la tricherie commise par le détective et du caractère ineffable du contenu de l'histoire du crime — toujours histoire du meurtre, de la mort, de la souffrance et d'une sexualité aberrante, même si le point culminant que constitue l'analepse explicative finale énoncée par Dupin tend à camoufler la sensation d'échec dans un long discours triomphateur et rationnel. C'est donc la lecture qui a concentré notre attention jusqu'ici, puisqu'il s'agissait de déterminer les tenants et les aboutissants de la non-coïncidence entre récit et histoire à travers la lecture de Dupin, dans le cadre du récit impossible. Or, nous avons également constaté dans le chapitre précédent que la lecture par Dupin de l'énigme criminelle ne peut être réduite à une interprétation impartiale des événements ou des indices, mais qu'elle relève bien d'un type de lecture tout autre, et caractérisé par la volonté de diriger l'interprétation dans un sens déterminé. Dupin « construit » le texte de sa lecture des indices selon son propre désir, de façon subjective, et de cette manière il en devient co-énonciateur et non plus seulement lecteur. Ce faisant, il ouvre la voie à une théorie du lecteur chez Poe : il s'agirait alors de déterminer si la lecture de Dupin n'appelle pas une réponse de la part du lecteur, réponse peut-être tout autant subjective que celle que suscite chez le détective l'approche des indices métatextuels. De ce point de vue, il faudra bien sûr définir dans quelle mesure la réaction du lecteur est prévue, voire « programmée » ou simplement suggérée par le texte poesque. C'est encore une problématique de la lecture que nous allons aborder mais, on le voit, une problématique cette fois différente dans ses implications quant au rôle — fondamental — du lecteur extradiégétique des contes policiers.

I. LECTURE ET COOPÉRATION.

A. La théorie de l'effet.

Si le texte poesque nous amène à traiter de la question du lecteur, c'est avant tout parce que l'auteur a voulu placer le lecteur au centre de sa théorie de l'écriture, et donc au

centre du texte même. Edgar Allan Poe a exprimé sa vision des rapports entre lecture et écriture de manière très claire et avec force, dans un essai paru en août 1850,[88] intitulé *The Poetic Principle* (publié en français en 1989 sous le titre suivant, *Le Principe Poétique*)[89]. Là, l'écrivain développe ce qu'il est convenu d'appeler une « théorie de l'effet », qui fonde les règles de composition d'un poème sur le désir de susciter une émotion particulière, un « effet » du texte sur le lecteur. Selon Poe, il est impossible d'atteindre cet objectif à moins de prendre en considération les servitudes qu'entraînent les conditions de réception du texte, c'est-à-dire tout simplement la lecture. Pour être efficace et produire l'effet escompté, le texte doit donc d'abord ne pas être trop long, ni trop court, de manière à être perçu par le lecteur de façon homogène lors d'une seule et même séance de lecture. C'est l'idée que Poe avance dès le début de son essai :

[...] I hold that a long poem does not exist. I maintain that the phrase, "a long poem," is simply a flat contradiction in terms. I need scarcely observe that a poem deserves its title only inasmuch as it excites, by elevating the soul. The value of the poem is in the ratio of this elevating sentiment. But all excitements are, through a psychal necessity, transient. That degree of excitement which would entitle a poem to be so called at all, cannot be sustained throughout a composition of any great length. After the lapse of half an hour, at the very utmost, it flags—fails—a revulsion ensues—and then the poem is, in effect, and in fact, no longer such. (p. 889).

Cette considération est dictée à Poe par le souci de préserver *l'effet* de l'oeuvre littéraire sur le lecteur, et d'ailleurs le terme « effect » apparaît à plusieurs reprises dans le texte avec ce sens :

It is to be hoped that common-sense, in the time to come, will prefer deciding upon a work of Art, rather by the impression it makes—by the effect it produces—than by the time it took to impress the effect, or by the amount of "sustained effort" which had been found necessary in effecting the impression. (p. 890) [...] I make Beauty the province of the poem, simply because it is an obvious rule of Art that effects should be made to spring as directly as possible from their causes—no one as yet having been weak enough to deny that the peculiar elevation in question is at least most readily attainable in the poem. (p. 895)

L'écrivain poursuit son essai par une condamnation de toute intention didactique dans les oeuvres littéraires, et ses propos semblent alors faire écho à ce que nous avons qualifié de tendance « pré-structuraliste » chez Poe, c'est-à-dire le refus de toute référence extra-textuelle dans la lecture, et ici dans l'écriture, des textes : ***« [...] under the sun there neither exists nor can exist any work more thoroughly dignified—more supremely noble than this very poem—this poem per se—this poem which is a poem and nothing more—this poem written solely for the poem's sake. »*** (p. 892-893).[90] Cette poésie qui, comme la musique, doit offrir à l'homme un aperçu de l'éternité,[91] doit donc se préoccuper de l'effet avant tout, et c'est bien ainsi que l'on peut

[88] Publication posthume (ce texte a été lu plusieurs fois en conférences publiques dès l'automne 1848).

[89] *Oeuvres complètes*, Editions Robert Laffont, collection Bouquins, traduction de Claude Richard et Jean-Marie Maguin (pp. 1017-1035).

également entendre la condamnation du didactisme par Poe, car enfin si l'effet recherché en poésie est d'atteindre à une parcelle d'éternité — ***« the creation of Supernal Beauty »*** (p. 894) — toute autre implication de l'oeuvre, notamment didactique, constituerait non seulement une erreur commise sur la véritable nature de cet art, mais aussi, et surtout, un danger de voir l'effet du texte poétique réduit, voire annulé, par l'introduction de préoccupations non pertinentes dans l'esprit du lecteur. La théorie de l'effet chez Edgar Allan Poe se trouve d'ailleurs exposée et comme mise en pratique dans un autre essai critique, *The Philosophy of Composition* (avril 1846), dans lequel l'auteur analyse son propre poème le plus célèbre, « The Raven », afin de démontrer au lecteur que nulle syllabe, nulle tournure syntaxique, ne fut choisie au hasard mais que chaque particularité linguistique du poème résulta d'un choix conscient de l'écrivain opéré en vue de produire un certain effet sur le lecteur. Si Poe avait désiré produire un autre effet, il aurait choisi d'autres procédés, de façon toute aussi logique et presque « déterministe », comme si tout, dans l'écriture, dépendait de cet unique choix de l'effet à produire.

On le voit, la « théorie de l'effet » prend chez Poe une importance considérable, du moins en ce qui concerne ses propres essais critiques. Mais nous devons également remarquer qu'elle correspond parfaitement aux différentes constatations que nous avons pu faire dans le chapitre précédent, lors de notre étude du récit impossible poesque. En effet, cette étude se trouve comme « confirmée » par la théorie de l'effet, car l'application de cette théorie, notamment dans les contes de ratiocination, produit dans les textes certains résultats tout à fait conformes aux implications du récit impossible. Ces implications, rappelons-le, sont les suivantes : l'herméneutique structuraliste du détective Dupin se voit contredite par l'introduction d'indices nouveaux et par l'impossibilité à faire coïncider histoire du crime et narration de l'enquête en dehors de toute référence à des éléments nouveaux de l'enquête. Dupin va également à l'encontre de sa propre méthode lorsque, comme on l'a vu, il imprime au texte son désir lors de la lecture des indices métatextuels. Il semble bien que tout ceci se retrouve dans la théorie de l'effet, et d'abord en ce qui concerne les prétentions formalistes, structuralistes, de Dupin, que Poe reprend à son compte lorsqu'il définit le poème parfait comme une oeuvre linguistique totalement exempte de considérations extérieures à l'Art (comme l'intention didactique, par exemple). Ce « poem *per se* » (p. 893) représente selon lui la plus haute réalisation poétique, et cette idée d'une oeuvre suprême purement formelle rejoint bien l'ambition — non concrétisée dans les faits — qui pousse Dupin à vouloir éclaircir l'énigme criminelle selon une herméneutique structuraliste qui se fonde sur une situation initiale de l'énigme et des indices qui l'accompagnent. Mais comme le détective doit finalement se résoudre à inclure des éléments nouveaux dans son raisonnement, des indices absents de la situation de départ, de même la théorie poesque de l'effet sape elle-même ses propres fondements formalistes dans la mesure où elle vise non pas à créer une oeuvre parfaite au plan

[90] Poe ne condamne pas indistinctement tout effort didactique en poésie, il avance simplement que ceci ne peut apparaître qu'incidemment et ne constitue en aucun cas le but premier de la poésie. Voir p. 894 : « To recapitulate, then:—I would define, in brief, the Poetry of words as *The Rhythmical Creation of Beauty*. Its sole arbiter is Taste. With the Intellect or with the Conscience, it has only collaterated relations. Unless incidentally, it has no concern whatever either with Duty or with Truth. »

[91] « a portion of that Loveliness whose very elements, perhaps, appertain to eternity alone » (p. 894).

strictement formel mais bien à produire un résultat, une émotion particulière chez un lecteur, c'est-à-dire un « élément » extérieur au texte lui-même. Le centre de gravité du texte se déplace de la forme vers le but, et donc vers ce qui justifie ce but, l'existence d'un destinataire du texte *hors* du texte. Cette orientation du texte vers le lecteur dans la théorie de l'effet, outre qu'elle remet en cause les fondements structuralistes de cette théorie, présente aussi une analogie avec la lecture « désirante », subjective, de Dupin, car si le lecteur, en apparence, se soumet aux structures linguistiques du texte, soigneusement choisies et agencées en vue de produire tel effet particulier, c'est bien aussi le texte qui, au départ et en définitive, doit composer avec le lecteur et avec la situation de lecture, et se soumettre aux désirs du sujet lisant, afin de pouvoir dans une certaine mesure communiquer un message et, surtout, susciter une émotion. Poe a bien compris que, dans les conditions de réception d'un message, linguistique ou littéraire, la position du destinataire est tout aussi importante que celle de l'emetteur et doit être prise en compte avec autant d'attention. Comment parvenir à cette prise en compte du lecteur, et quelles en sont les conséquences sur les textes eux-mêmes, c'est ce que nous allons essayer d'analyser dans ce chapitre consacré, précisément, au rôle du lecteur.

Il est permis néanmoins de se poser une autre question sur les liens entre récit impossible et théorie de l'effet, et c'est celle de l'antériorité. Le récit impossible, chez Poe, est-il une conséquence ou une cause de la théorie de l'effet ? Outre l'indication que constitue la date de parution de l'essai et celle des contes de ratiocination,[92] il ne faut pas négliger ici un aspect important de la création littéraire, à savoir l'interaction constante entre projet critique et réalisation. En effet, on peut supposer que, hors de toute position chronologique, non seulement les considérations théoriques de Poe sur « l'effet » à produire sur le lecteur dans un poème ont influencé le développement de son écriture policière, mais également, confronté à la nature « impossible » du récit policier — car, comme l'écrit U. Eisenweig, il ne s'agit pas ici d'un choix d'auteur mais bien d'une contrainte linguistico-linéaire[93] — Poe a construit sa théorie de l'effet sur des fondements qui sont très proches de ceux du genre policier. Ici se joue bien entendu la réalité d'une oeuvre dont la qualité repose aussi sur la volonté de son auteur de lier de façon cohérente les textes eux-mêmes et le discours critique qui les entoure.

B. La place du lecteur.

Si la théorie de l'effet place, comme nous l'avons vu, le lecteur au centre de la stratégie de communication inhérente à tout texte, fût-il littéraire, il nous faut chercher à définir les implications de cette stratégie dans les structures du texte. En d'autres termes, la théorie de l'effet entraîne-t-elle chez Poe une certaine stratégie narrative ? Cette question s'avère fondamentale si l'on considère encore une fois le problème posé par le récit impossible,

[92] *The Poetic Principle* date de 1848 (publié en août 1850) alors que les contes de ratiocination furent publiés entre 1841 et 1844, excepté *Maelzel's Chesssplayer*, publié en 1836.

[93] Voir *Le Récit impossible*, p. 51 : « [...] il existe une incompatibilité fondamentale entre les structures logiques impliquées par la notion de jeu — ou plus précisément par celle du *problème* qui le fonde — et celles, linguistico-linéaires, d'un récit. [...] il y a incompatibilité profonde entre *énigme* et *narration*. »

qui fait du texte une « impasse narrative », et qui se fonde sur un indicible de l'histoire. Le texte policier offre-t-il, alors, une autre issue moins négative à travers une ouverture du texte sur son destinataire, le lecteur ? Et surtout, comment cette ouverture est-elle intégrée dans les structures mêmes du texte, quelles sont les réactions du lecteur que le texte prévoit, induit, nécessite ? C'est en répondant à ces interrogations que nous pourrons évaluer pleinement les conséquences de la théorie de l'effet.

Le premier pilier de cette théorie, c'est la nécessaire brièveté du texte, qui doit pouvoir être lu en une seule séance, de manière que les structures du texte puissent être perçues par le lecteur dans leur ensemble et sans interruption, ce qui nuirait non seulement à une perception pertinente de ces structures, mais aussi et surtout à leur efficacité en tant qu'instruments à créer des émotions, des « effets » chez le lecteur. C'est ainsi l'une des raisons qui ont amené Poe à quitter le domaine de la poésie, dans lequel il ne connut qu'un succès relatif,[94] pour celui du conte, texte court qui permet de mettre en pratique ses postulats théoriques. La théorie de l'effet a également pour conséquence de placer au centre de la stratégie textuelle celui chez qui le texte doit susciter une réaction, c'est-à-dire le lecteur. Nous allons étudier sous cet aspect du rôle du lecteur un conte fantastique déjà amplement commenté par la critique, mais toujours riche d'enseignements : *The Tell-Tale Heart*. A cet effet, nous ferons référence à une étude célèbre du conte par Claude Richard : « La Double Voix dans *The Tell-Tale Heart* ».[95] Dans cet article, Claude Richard analyse la présence d'une voix dédoublée dans le texte entre le « je/narrateur » et le « je/protagoniste » (équivalents respectifs du je narrant et du je narré), qui se situent dans deux temps distincts ; celui, antérieur, de l'action, et celui, présent, de la narration. Il importe pour notre propos de remarquer dès le départ que ce conte interpelle littéralement son lecteur dès la première phrase : ***« TRUE!—nervous—very, very dreadfully nervous I had been and am; but why will you say that I am mad?*** » (p. 303).[96] Le lecteur est d'emblée désigné comme destinataire du conte et comme contradicteur (imaginaire ?) du je narrant. Mais surtout, comme le remarque C. Richard, cette apostrophe vise à placer le narrateur dans une position de locuteur (« I can tell you the whole story », lit-on dès la fin du premier paragraphe, page 303) face à un « allocuté », et ainsi à renverser la proposition précédente dans le même paragraphe (***« I heard all things in the heaven and in the earth »***, p. 303). Ceci contraste avec le titre même du conte, qui fait du narrateur un auditeur du battement angoissant du coeur de sa victime :

Lorsque, à la fin du paragraphe, le je/narrateur pose le temps de la narration comme le moment de la capacité du dire (« I can tell ») [par opposition à un passé dans lequel le je/protagoniste, jamais désigné comme locuteur, était au contraire

[94] Voir p. 877, *Preface to the poems* : « Events not to be controlled have prevented me from making, at any time, any serious effort in what, under happier circumstances, would have been the field of my choice. »

[95] *Edgar Allan Poe Écrivain*, Montpellier, Delta, 1990, pp. 127-150.

[96] Il y a donc ici une sorte de métalepse, en ceci que le narrateur du conte ne s'adresse pas à un narrataire intradiégétique mais bien directement au lecteur extradiégétique, ce qui constitue une rupture dans la cohérence habituelle des différents niveaux narratifs.

placé sous le signe de l'entendre (« I heard »)], un autre dire, s'inscrivant dans un temps non précisé, plane depuis le titre, sur l'ensemble du paragraphe, comme une menace, chassée de l'esprit du narrateur, mais souverainement présente par son privilège de titre. (p. 132)

A partir de cette constatation, Claude Richard développe une analyse très ingénieuse et convaincante pour montrer que la prise de parole — ou ce qu'il appelle ***« l'usurpation de la parole divine »*** (p. 148) — constitue l'essentiel de l'entreprise du je/narrateur et du je/protagoniste, à travers la tentative de ce dernier de tuer le vieil homme, et, par là même, d'arrêter la marche inéluctable du Temps.

C'est ainsi un fantasme de toute-puissance, et d'immortalité, que le narrateur tente de réaliser dans l'énonciation de ce conte, dans le présent, comme il a tenté, dans le passé, en tant que je/protagoniste, d'affirmer son pouvoir sur le vieillard symbole du Temps. L'échec de cette entreprise est flagrant dans ce conte de l'aveu, dont le dénouement voit le narrateur se dénoncer lui-même aux policiers venus l'interroger. L'intérêt de ce texte, de notre point de vue, réside principalement dans l'apostrophe du lecteur par le narrateur, dans un discours caractérisé par une volonté de convaincre l'instance de lecture, afin, pour le narrateur, de se poser comme locuteur et non plus comme auditeur :

Now this is the point. You fancy me mad. Madmen know nothing. But you should have seen me. You should have seen how wisely I proceeded—with what caution—with what foresight—with what dissimulation I went to work! (p. 303) And now have I not told you that what you mistake for madness is but over-acuteness of the senses? (p. 305) If still you think me mad, you will think so no longer when I describe the wise precautions I took for the concealment. (p. 305)

Le narrateur semble formuler une véritable demande de reconnaissance de la part du lecteur, et ceci afin d'affirmer sa position dominante de locuteur qui vient, selon lui, inverser la passivité d'une situation d'auditeur que lui imposait la préparation du crime *avant* la mort du vieil homme.

C'est là, dans ce rôle du lecteur, que se joue le thème principal du conte, et l'échec du narrateur. Si, au niveau diégétique, cet échec est causé par l'aveu du je/narrateur devant les policiers, Claude Richard démontre que, longtemps auparavant, le discours même du narrateur, soi-disant triomphant, comporte en contrepoint des résonances bibliques qui viennent contredire l'appropriation du langage divin par le locuteur, et annoncent par avance la vanité, dans les deux sens du terme, de sa tentative. Il n'est pas nécessaire de reprendre ici l'ensemble du raisonnement qui permet à C. Richard de mettre en lumière l'*hubris* du narrateur et la nature sacrilège de son acte ; il est plus important, pour comprendre le rôle du lecteur dans cette stratégie narrative, de voir comment ce dernier peut lire les prémisses du dénouement à travers ce que le critique appelle un « contre-texte biblique » :

Dans l'ordre des connotations directes, la double phrase

I heard all things in the heaven and in the earth ...many things in hell.

fait surgir un texte préalable, la phrase que Paul adresse aux Philippiens (2 : 10-11) :

Therefore God has highly exalted him and bestowed on him the name which is above every name, that at the name of Jesus every knee should bow, in heaven

and on earth, and under the earth, and every tongue confess that Jesus Christ is Lord, to the glory of God the Father. [...] Toutefois, c'est dans l'ordre des connotations indirectes que le surgissement du texte préalable se révèle le plus riche ; la distortion de l'épître de Paul et les lignes de déformation trahissent, d'abord, la suppression du nom de Jésus, ensuite, l'exacte inversion de l'activité demandée par Paul au chrétien, par la substitution du mot « heard » au mot « confess ». Le discours du je/narrateur révèle, à ce moment-là, que, dans le système de référence idéologique du je/protagoniste, le chrétien qui prétend avoir entendu le contenu de toutes choses (« all ») s'est substitué à l'humble chrétien (Paul, 2 : 3-7) qui proclame Jésus et son mystère, tout en conservant le système référentiel de la mythologie chrétienne. (pp. 129-130).[97]

La volonté du narrateur criminel d'acquérir une sorte d'immortalité passe donc par l'appropriation d'une parole divine — ou tout au moins biblique — qui rejoint sa revendication de la position de locuteur dès le début du texte. Mais le lecteur interpellé, auquel le narrateur demande de le reconnaître en tant que criminel ingénieux, se trouve d'autant plus enclin à soupçonner la parole prétendument originale du locuteur dans la mesure où ce dernier attire l'attention sur cette parole, et donc le lecteur va pouvoir y reconnaître le contre-texte biblique qui dévoile l'origine véritable du discours, ainsi que son caractère « mégalomaniaque », selon les termes de Claude Richard. Outre le fait que le lecteur est ici le seul à pouvoir actualiser les structures textuelles que nous venons de décrire, ce qui est valable sans doute pour tout texte littéraire, il faut remarquer la place prépondérante que tient le lecteur dans ce dispositif particulier. C'est à lui, bien sûr, de trouver la faille dans les propos « hubristiques » du criminel, grâce au contre-texte biblique, mais la tâche lui est facilitée puisque le narrateur criminel place de sa propre initiative le lecteur en position de force, réclamant pour lui-même l'attention et l'admiration qui seraient dus à son forfait si bien pensé et réalisé. Cette « demande », qui est une demande de reconnaissance de la part de l'Autre, sans doute destinée à n'être jamais satisfaite, fait du lecteur une instance sur laquelle repose tout le texte, car soit il accorde sa confiance au narrateur, et il est berné lors du dénouement par un aveu que rien, dans cette perspective, ne peut expliquer, soit les multiples accents suspects et excessifs de cette demande conduisent le lecteur à plus de défiance, ce qui l'amène à examiner le discours du narrateur de plus près et (peut-être) à y voir un hypertexte biblique (ou plus justement un contre-texte, puisqu'il dément finalement la volonté de toute-puissance du criminel), auquel cas, comme dans une tragédie, rien ne saurait empêcher la punition finale du héros dont le péché d'orgueil a passé toute mesure dans son désir d'imiter Dieu. Bien entendu, c'est la seconde hypothèse que choisira, et ne peut que choisir, le « bon » lecteur ; mais rien ne permet d'écarter sans réserves l'hypothèse d'un lecteur trop naïf — ou plus vraisemblablement lui aussi mégalomane ? — qui suivrait le narrateur dans ses demandes. Rien, excepté les *indices* que constituent ces demandes elles-mêmes, par leur aspect excessif (on ne demande rien de moins que d'approuver un meurtre...). C'est au lecteur lui-même d'apprécier, en fin de compte, la valeur à donner à ces indices, et l'on sait bien que l'histoire de la réception critique des contes de Poe, notamment des contes fantastiques, est riche de ces exemples de malentendus qui font que telle oeuvre fut mal comprise parce que, par exemple, on attribuait à l'auteur Edgar Allan Poe les mêmes

[97] ***Voir également, dans l'article de Claude Richard, la page 139 (référence à Job) et la note 3 p. 149.***

intentions que celles qui animaient des personnages comme Roderick Usher. Il existe donc bien une stratégie textuelle qui tend à guider le lecteur par des indices disséminés dans un conte afin d'indiquer certaines pistes de lecture qui, souvent, contredisent celles que le narrateur voudrait voir adoptées par le destinataire de son message. Citons encore une fois Claude Richard qui a tant fait pour une lecture toujours plus attentive et riche de l'oeuvre de Poe :

Cette confession d'un mégalomane a valeur de fable didactique : c'est le contraire même d'un texte prométhéen véhiculant les valeurs romantiques du défi aux Dieux. Il s'y lit au contraire une invitation à assumer sa propre temporalité, et à se soumettre à la toute-puissance du Temps. Il s'y lit aussi l'humilité de l'écrivain devant l'écriture et la créativité autonome du langage. Encore une fois, sous l'apparence du conte d'horreur facile, s'inscrit la fable théologique de Poe qui, encore une fois, écrit un conte de la lecture dans lequel il demande au tu/vous/moi/toi d'apprendre à lire. (loc. cit., p. 149)

Notre analyse, qui doit beaucoup à la perspective originale dégagée par Claude Richard, peut donc se résumer ainsi : le texte poesque place le lecteur dans une position centrale de par la demande qui lui est formulée par le narrateur ; cette position l'amène à décider du statut qu'il accorde à ce je/narrateur, mais sa décision est « guidée » par le texte, un texte autonome qui dévoile la nature réelle des intentions du narrateur, à travers des indices qui prennent la forme d'un contre-texte biblique. Remarquons que, de nouveau, l'autonomie du texte vient éclairer la situation et les véritables motifs du narrateur, comme les métacitations utilisées dans *The Murders in the Rue Morgue* et *The Purloined Letter* révèlent l'emprise du fantasme sur un personnage censément « positiviste ».[98] C'est précisément la « créativité autonome du langage » qui justifie le rôle éminent, décisif, du lecteur, chargé de repérer et d'interpréter les indices textuels disséminés au coeur d'un discours mégalomaniaque. Dans ce sens précis,[99] le texte « prévoit » le lecteur, trace pour lui une voie qui le mènera à une appréhension, sinon « correcte, du moins différente du texte par rapport à celle que préconise le narrateur. L'interaction entre le texte et le lecteur est donc véritablement bilatérale, car l'interprétation du lecteur sur le texte répond à un réseau d'indices significatifs prévu pour le lecteur par le texte. Cela est si vrai que souvent, dans les contes fantastiques comme dans les contes de ratiocination, la figure du lecteur apparaît à l'intérieur même du texte, au détour d'un passage, avec fugacité, comme pour matérialiser une autre voie (une autre voix) possible face au discours souvent mégalomaniaque du narrateur, du moins en ce qui concerne les contes fantastiques. Cette désignation occasionnelle du lecteur extradiégétique apparaît, par

[98] Voir notre chapitre I, notamment pp. 66-67. Voir aussi notre article « Edgar Allan Poe et les contes de ratiocination ou l'écriture du secret (finalement) préservé », Actes du Colloque *Le Secret*, organisé par le C.R.L.M.C. (Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines), Publications de l'Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 1998 (à paraître). Sur l'autonomie du langage, voir notamment cette remarque : « Le secret réside ici dans l'autonomie d'un système signifiant qui, au moment où on le dit maîtrisé par l'utilisation rationnelle, dévie de sa trajectoire pour échapper à ce contrôle, et le dénoncer comme émanant d'une instance clivée. »

[99] C'est-à-dire non pas dans le sens, banal, où tout texte attend de son lecteur qu'il mette à jour les structures formelles qui recèlent le sens, mais dans la mesure où ces structures mêmes sont construites *autour* de l'attente d'une re-connaissance par le lecteur, à savoir, la reconnaissance, l'identification du texte biblique.

exemple, dans *Ligeia* :

To one entering the room, they [the tapestries] bore the appearance of simple monstrosities; but upon a farther advance, this appearance gradually departed; and, step by step, as the visitor moved his station in the chamber, he saw himself surrounded by an endless succession of the ghastly forms which belong to the superstition of the Norman, or arise in the guilty slumbers of the monk. (p. 661)

Des phrases similaires se retrouvent également dans *The Fall of the House of Usher* ou dans *The Purloined Letter* :

Perhaps the eye of a scrutinizing observer might have discovered a barely perceptible fissure [...]. (p. 233) [...] each, to any casual observer, might have seemed intently and exclusively occupied with the curling eddies of smoke that oppressed the atmosphere of the chamber. (p. 208)

Ces clins d'oeil du texte au lecteur sont bien sûr, de nouveau, une façon de montrer que le narrateur se trahit lui-même à travers son propre discours, qui invite le lecteur à exercer son droit à l'interprétation et tout simplement à la lecture — c'est aussi le langage qui de nouveau échappe au contrôle du narrateur et trahit celui qui, comme le narrateur de *The Tell-Tale Heart*, a voulu s'approprier la parole divine.

Nous venons de traiter du rôle du lecteur à travers un conte fantastique, et s'il semble bien que le texte « prévoit » la réaction du lecteur grâce à la demande formulée par le narrateur, il faut maintenant recentrer notre propos sur les contes de ratiocination. Bien entendu, ce que nous avons démontré reste valable pour ces textes aussi, mais ceci d'une manière un peu différente, qu'il reste à explorer. En effet, la particularité des contes policiers, du point de vue du lecteur, réside également dans le doute porté par le lecteur sur le discours tenu par le narrateur, mais ce doute résulte moins de la parole suspecte de ce narrateur que de la situation énigmatique, du problème exposé dans le genre policier (qui a tué, qui a volé la lettre ?) et qu'il s'agit de résoudre. Jorge Luis Borges analyse cette caractéristique du genre policier avec perspicacité :

Ce pourrait être un Persan, un Malais, un paysan, un enfant, une personne à qui l'on va dire que le Quijote est un roman policier ; nous supposerons que cet hypothétique personnage a déjà lu des romans policiers et qu'il commence à lire le Quijote. Eh bien ! Qu'est-ce qu'il lit ? « En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordame, no hace mucho tiempo vivia un hidalgo... »,[100] et aussitôt notre lecteur se gonfle de suspicion, parce que le lecteur de romans policiers est un lecteur incrédule, soupçonneux d'un soupçon très spécial. Par exemple, s'il lit : « En un lugar de la Mancha... », il suppose évidemment que cela ne s'est pas passé du tout dans la Manche. Puis : « ...de cuyo nombre no quiero acordame... » ; pourquoi Cervantès refusait-il de se souvenir ? Parce que, sans doute, ce Cervantès était l'assassin, le coupable. Puis : « ...no hace mucho tiempo... », effroyable, peut-être, mais pas autant que ce qui se prépare. Le roman policier a créé un type spécial de lecteur. On l'oublie toujours quand on juge l'oeuvre de Poe ; Poe a créé le policier, d'une part et après, le type du lecteur de roman policier.[101]

[100] ***« Dans une bourgade de la Manche, dont je ne veux pas me rappeler le nom, vivait, il n'y a pas longtemps, un hidalgo... » (traduction Louis Viardot).***

Le soupçon continuel du lecteur est un élément constitutif du genre policier, et c'est aussi ce qui explique la particularité de la lecture d'un texte policier, ce qui fait dire à J.L. Borges, à propos de Poe, premier écrivain « policier » : ***« Nous, lorsque nous lisons un roman policier, nous sommes une invention d'Edgar Allan Poe. »*** (p. 299, *loc. cit.*). Ce lecteur soupçonneux, ce nouveau type de lecteur, ne sera donc pas sensible à ce que Barthes qualifiait d' « effets de réel », c'est-à-dire les notations incidentes qu'un narrateur place dans son récit sans qu'elles aient de véritable importance dans le déroulement de l'action, mais qui, simplement, donnent la couleur du vrai à ce qui, sinon, paraîtrait trop fictionnel — ainsi un volet qui claque ou la couleur d'une voiture...[102] Tout ceci ne sera plus anodin pour le lecteur de romans policiers, car la voiture bleue sera peut-être celle du criminel, qui vient de faire claquer le volet pour attirer la victime à l'extérieur... Cette lecture « sur-interprétative », comme les éléments d'un rêve sont « sur-déterminés », convient parfaitement aux textes policiers d'Edgar Allan Poe, dans la mesure où ceux-ci impliquent également l'existence d'un lecteur particulier, c'est-à-dire un lecteur qui saura, en définitive, mettre en question la parole du détective afin de déceler la présence d'un indicible du récit impossible derrière le compte-rendu trompeusement satisfaisant de l'histoire par Dupin. La lecture soupçonneuse caractéristique du genre policier porte ainsi à la fois sur le contenu de l'énigme (le référent) et sur la parole du narrateur ou du détective, dont le lecteur extradiégétique se méfie : il hésite à croire ce personnage et / ou ce narrateur sur parole. Et bien sûr, c'est encore une fois le texte lui-même qui va induire cette réaction, la demander même, étant donné que l'explication de Dupin dissimule, ou tente de dissimuler, un réseau de signifiants qui désignent le fantasme dessiné en creux dans le discours du détective. Les métacitations faites par Dupin jouent le rôle du contre-texte biblique dans *The Tell-Tale Heart*, elles sont le signe d'une attente du texte dirigée vers le lecteur et destinée à construire une lecture « seconde » du récit à partir de la déconstruction de la lecture de l'énigme par Dupin.

C. La théorie du Lecteur Modèle.

Notre analyse des stratégies textuelles dans les contes policiers comme dans un texte comme *The Tell-Tale Heart* s'appuie donc sur l'existence et plus encore sur la position centrale occupée par le Lecteur Modèle. Si les textes postulent l'existence de ce lecteur d'une manière spécifique, il n'en reste pas moins que les contes policiers participent d'une logique de coopération textuelle du lecteur qui va au-delà d'une simple attention spécifique portée à des métatextes ou à des indices métatextuels et qui est le signe d'une théorie des rapports entre lecture et écriture autant que d'une théorie du lecteur. C'est cette vision plus globale que nous allons aborder à présent à travers une référence à la théorie de la communication élaborée par Umberto Eco, et relative précisément au rôle du lecteur, que l'on trouve exposée dans *Lector in fabula*.[103]

101 ***« El Cuento Policial », Buenos Aires, © Emecé Editores, S.A. — Editorial Belgrano, 1978 (article reproduit sous le titre de « Le conte policier », dans Autopsies du roman policier, textes réunis et présentés par Uri Eisenzweig, Paris, Union Générale d'Editions, 1983, pp. 289-304 ; cette citation est extraite de la page 291).***

102 Roland Barthes, « L'effet de réel », in *Essais critiques IV, Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, septembre 1984, pp. 167-174.

L'hypothèse centrale sur laquelle repose la théorie d'Umberto Eco est celle de la « coopération textuelle », c'est-à-dire l'ensemble des processus qui amènent le lecteur d'un texte à interpréter celui-ci selon les données, toujours « incomplètes », qui le constituent :

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 laissées en blanc pour deux raisons. D'abord parce qu'un texte est un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value de sens qu'il y est introduite par le destinataire ; et ce n'est qu'en des cas d'extrême pinaillerie, d'extrême préoccupation didactique ou d'extrême répression que le texte se complique de redondances et de spécifications ultérieures — jusqu'au cas limite où sont violées les règles conversationnelles normales. 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, même si en général il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner. (op. cit., p. 63-64).

Cette coopération textuelle a pour conséquence le fait que tout texte postule, pour « l'aider à fonctionner », un Lecteur Modèle qui saura combler les lacunes, « remplir les vides » de façon satisfaisante. Bien sûr, il existe plusieurs façons de lire un texte, et les mécanismes de coopération textuelle participent d'une stratégie textuelle qui, dans les textes littéraires, peut être très élaborée et nécessiter plusieurs relectures successives différentes. Il n'en reste pas moins que ces mécanismes sont partie intégrante du texte et qu'ils sont également liées à « l'effet », dans le sens poesque, que le texte doit (ou veut) créer sur son lecteur. C'est bien parce qu'il demande à être interprété, et par l'intermédiaire de cette coopération textuelle, qu'un conte de Poe agit sur son lecteur afin de produire en lui une certaine émotion, certains effets. Umberto Eco pose d'ailleurs cette relation texte/lecteur comme une relation bilatérale : non seulement le lecteur coopère avec le texte, mais le texte influe sur le lecteur, dont il prévoit les diverses réactions à travers sa stratégie même :

Nous avons dit que le texte postule la coopération du lecteur comme condition d'actualisation. Nous pouvons dire cela d'une façon plus précise : un texte est un produit dont le sort interprétatif doit faire partie de son propre mécanisme génératif ; générer un texte signifie mettre en oeuvre une stratégie dont font partie les prévisions des mouvements de l'autre — comme dans toute stratégie. (p. 65) Donc, prévoir son Lecteur Modèle ne signifie pas uniquement "espérer" qu'il existe, cela signifie aussi agir sur le texte de façon à le construire. Un texte repose donc sur une compétence, mais, de plus, il contribue à la produire. (p. 69)

Tout cela, bien sûr, correspond à une analyse des stratégies déployées par un texte et qui visent à s'assurer la bonne compréhension de la « fabula »[104] par le lecteur, mais plus

[103] *Lector in fabula — Le rôle du lecteur*, Paris, Le Livre de Poche, 1995.

[104] Sur la distinction entre « fabula » et « sujet », voir *Lector in fabula*, pp. 130-131 : « La fabula, c'est le schéma fondamental de la narration, la logique des actions et la syntaxe des personnages, le cours des événements ordonné temporellement. [...] Le "sujet", c'est en revanche l'histoire telle qu'elle est effectivement racontée, telle qu'elle apparaît en surface avec ses décalages temporels, ses sauts en avant et en arrière (anticipation et *flash-back*), ses descriptions, ses digressions, ses réflexions entre parenthèses. »

encore, la perception des divers niveaux de sens, allusions, etc. présents dans un texte. Notons que, pour ce faire, la fonction de « Lecteur Modèle » supposée par le texte à travers la nécessaire coopération textuelle trouve son pendant dans la notion d' « Auteur Modèle » :

D'un côté, comme on l'a dit jusqu'à présent, l'auteur empirique en tant que sujet de l'énonciation textuelle formule une hypothèse de Lecteur Modèle, et en la traduisant en termes d'une stratégie qui lui est propre, il se dessine lui-même, auteur en tant que sujet de l'énoncé, comme mode d'opération textuelle en des termes tout autant « stratégiques ». Mais d'un autre côté, le lecteur empirique, en tant que sujet concret des actes de coopération, doit lui aussi se dessiner une hypothèse d'Auteur en la déduisant justement des données de stratégie textuelle. (p. 77)

Cette dernière remarque montre bien que les théories d'Umberto Eco concernent aussi bien le rôle du lecteur face au texte que les rapports entre Auteur Modèle et Lecteur Modèle, c'est-à-dire entre écriture du texte, stratégie textuelle, et lecture.

Ces analyses peuvent bien sûr contribuer à développer notre vision du rôle du lecteur chez Edgar Allan Poe, tel que nous avons défini ce rôle à partir de la théorie de l'effet. La coopération textuelle est au coeur des contes de Poe, et les divers exemples que nous avons déjà exposés relativement au rôle du lecteur — notamment l'importance du contre-texte biblique dans *The Tell-Tale Heart*, ainsi que l'importance à accorder aux métatextes qui, dans les contes policiers, révèlent à l'instance de lecture la présence d'un indicible du récit, d'un récit impossible — tout ceci contribue à renforcer l'idée que le texte poesque postule lui aussi son Lecteur Modèle. Il le postule même d'une manière particulière, si l'on prend en compte le fait que, dans la généalogie controversée du récit policier, que certains font remonter jusqu'à *Hamlet* ou au *Zadig* de Voltaire, Poe occupe une place privilégiée que peu de critiques songeraient à lui contester, celle du père fondateur du roman policier moderne. Dans ce cas précis, il est difficile de soutenir que le Lecteur Modèle (postulé par l'auteur empirique) puisse se référer dans sa coopération avec le texte à des données qui, précisément, n'ont pas été établies avant la parution de ce texte. C'est le problème que se pose U. Eco à propos de l'analyse de la tragédie de Sophocle, *Oedipe roi*, telle qu'elle fut proposée par Freud dans sa théorie psychanalytique : comment concilier la présence de ce texte, avec le contenu si fort que nous lui attribuons aujourd'hui, et la notion d'Auteur Modèle situé dans le temps, qui découle elle aussi de la fonction de Lecteur Modèle ? Umberto Eco résoud ce problème grâce à une idée qui met en relief, dans l'histoire de la littérature, un caractère dynamique et une évolution synchronique :

Supposons un texte où l'auteur, de toute évidence, ne pouvait pas être au courant des données encyclopédiques selon lesquelles une série d'actions ou de relations exprime des contenus psychiques donnés, et où pourtant il est manifeste que toute la stratégie textuelle amène fatalement à y investir des contenus de ce genre. L'Oedipe roi de Sophocle pourrait être un cas typique, du moins de la façon dont l'a lu Freud. [...] Nous dirons alors que, dans ce cas, l'auteur était en train d'instituer de nouvelles données d'encyclopédie. Le texte comme acte d'invention [...] institue un nouveau code, pose pour la première fois une corrélation entre des éléments expressifs et des données de contenu que le

système sémantique, jusqu'alors, n'avait pas encore définis et organisés. (pp. 233-234)

Il semble bien que Poe a lui aussi instauré de nouvelles données dans « l'encyclopédie » du Lecteur Modèle, tout simplement en créant — chez son lecteur — une nouvelle manière de lire, ce que J.L. Borges définit comme une catégorie inédite de lecteur. En effet, la suspicion constante portée par le Lecteur Modèle sur les paroles des suspects, par exemple, qui peut aussi l'amener à mettre en question l'apparente infaillibilité du détective, constitue un nouveau *modus legendi*, inauguré par l'oeuvre poesque, applicable (et appliqué) à d'autres textes qui appartiendraient au même genre.[105] On retrouve ici l'idée de Todorov,[106] selon laquelle tout auteur original qui prétend écrire selon les règles d'un genre ne se contente pas de se conformer à ces règles mais les fait évoluer à travers sa propre oeuvre, qui ouvre de nouvelles voies dans ce genre. Ici, bien sûr, ce caractère novateur de l'écriture est porté à son paroxysme puisque l'auteur créé une nouvelle manière de lire — en cela il institue un rapport inédit entre instance d'écriture et instance de lecture car, dès lors, comme le remarque Uri Eisenzweig, toute parole de l'auteur empirique pourra être interprétée comme toujours énoncée dans le « jeu » de la détection et du soupçon qu'elle engendre :

En même temps, dans l'univers policier, la réalité de l'écrivain est inévitablement et profondément subvertie. C'est qu'il doit être évident qu'un auteur policier ne peut être autre chose que le protagoniste privilégié du lecteur dans l'hypothétique compétition que constitue chacun de ses récits de détection. Ainsi, qui est Agatha Christie sinon, exclusivement, la partenaire de jeu de ses lecteurs ? Exclusivement, en effet, parlant de tel ou tel de ses récits de détection ou n'en parlant pas, Agatha Christie joue encore et toujours un rôle au sein de la compétition imaginaire qu'elle entretient avec ses lecteurs dans chacun de ses romans policiers — n'en eût-elle écrit qu'un seul. D'une certaine manière, le récit de détection comprend la réalité de son auteur comme une de ses composantes premières. [...] Avec la problématisation de la figure de l'auteur, et à travers elle celle de la distinction traditionnelle entre texte et hors-texte, c'est l'ensemble de l'univers romanesque spécifiquement policier qui s'indique comme n'existant que dans la mesure même où il est investi par ce qui n'est pas lui, par son paratexte.[107]

De cette manière, le genre policier naissant se situe bien également dans la perspective d'une action du texte sur le lecteur (création de nouvelles références chez ce dernier) autant que dans celle de la coopération du lecteur avec le texte, qui accentue l'importance du rôle de l'instance de lecture.

[105] Cet Auteur Modèle, créateur de nouvelles normes de lectures, n'exclut pas selon nous le concept d'inconscient indispensable pour prendre en compte toute la portée d'un texte comme *Oedipe roi*. Bien sûr, l'inconscient du Lecteur Modèle, de même que celui de l'Auteur Modèle, représentent une dimension essentielle du texte de Sophocle, dimension que les contes de ratiocination utilisent de façon différente ; mais le point le plus important de notre raisonnement concerne l'instauration de nouvelles données de lecture, à travers un texte novateur dans le contrat qu'il institue entre lecteur et texte au sens large.

[106] « Typologie du roman policier », *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, Points, 1971 pp. 55-65.

[107] ***Le Récit impossible, pp. 44-45.***

Il est possible d'aller plus loin encore dans la définition du rôle du lecteur et de son impact dans le genre policier, grâce à une autre référence à l'oeuvre d'U. Eco. Selon lui, le Lecteur Modèle est appelé à formuler des prévisions sur le déroulement futur de l'histoire (au sens de « fabula ») qu'il est en train de lire, et ceci lors de moments-clés de la coopération textuelle, désignés sous le nom de « disjonctions de probabilité ». Tout en anticipant la suite du texte, le Lecteur Modèle construit un « monde possible » :

Le Lecteur Modèle est appelé à collaborer au développement de la fabula en en anticipant les stades successifs. L'anticipation du lecteur constitue une portion de fabula qui devrait correspondre à celle qu'il va lire. Une fois qu'il aura lu, il se rendra compte si le texte a confirmé ou non sa prévision. [...] Comme nous le verrons au chapitre suivant, le lecteur, en faisant ces prévisions, assume une attitude proportionnelle (il croit, il désire, il souhaite, il espère, il pense) quant à l'évolution des choses. Ce faisant, il configure un cours d'événements possible ou un état de choses possible — comme on l'a dit plus haut, il hasarde des hypothèses sur des structures de mondes. L'usage est maintenant établi dans la majeure partie des écrits courants sur la sémiotique textuelle de parler, à propos de ces états de choses prévus par le lecteur, de mondes possibles. (pp. 145-146)

Il est à noter que les personnages d'une fabula peuvent aussi construire leurs mondes possibles de prévisions, auxquels le Lecteur Modèle peut avoir accès (par exemple dans le cas d'une focalisation interne du récit par un personnage, ou dans le cas d'une non-focalisation du récit). On voit bien, par exemple, que les conclusions du narrateur anonyme de *The Murders in the Rue Morgue* constituent un monde possible de la fabula relatif à un personnage précis et, dans ce cas, infirmé par la suite du texte :

"A madman," I said, "has done this deed—some raving maniac, escaped from a neighboring Maison de Santé." (p. 161)

Mais le cas le plus fréquent, dans le récit policier, est bien celui où le monde possible construit par le Lecteur Modèle se voit infirmé par le dénouement de la fabula. Ainsi, selon U. Eco :

[dans un roman policier] les structures discursives induisent en erreur le lecteur (en lui présentant un personnage ambigu et réticent) pour le pousser à avancer des prévisions irréfléchies ; l'état final de la fabula interviendra ensuite pour obliger le lecteur à se "débarrasser" de sa prévision. Ainsi, il s'établit une dialectique entre tromperie et vérité à deux niveaux textuels différents. Le texte "sait" que son Lecteur Modèle se trompera de prévision (et il l'aide à formuler ces prévisions erronées), mais le texte, dans son ensemble, n'est pas un monde possible : c'est une portion de monde réel et c'est, tout au plus, une machine à produire des mondes possibles, celui de la fabula, ceux des personnages de la fabula et ceux des prévisions du lecteur. (p. 221).

Ainsi, tout en postulant le rôle privilégié du Lecteur Modèle, le texte policier ne garantit nullement la validité de ses prévisions dans la mesure où ces prévisions de mondes possibles ne constituent rien d'autre qu'une projection dans l'avenir : ***« Un monde possible est un ens rationis, tandis que [par exemple] le tissu du réseau ferroviaire est un ens materiale, avec tous ses noeuds effectivement réalisés. »*** (U. Eco, p. 222).

La logique propre du genre policier aboutit donc à cette situation paradoxale : elle nécessite une coopération textuelle forte de la part du Lecteur Modèle, tout en se fixant

pour but explicite (et c'est là encore, peut-être, un prolongement de la théorie poesque de l'effet) de *surprendre* le lecteur lors du dévoilement de la vérité, du nom de l'assassin, de la ruse du détective (on pense à *The Purloined Letter*), infirmant par là même les constructions de mondes possibles que la notion de Lecteur Modèle présuppose.[108] En somme, le lecteur doit coopérer avec le texte, mais aussi se montrer « coopératif » lors du dénouement d'un texte qui l'a trompé tout au long du développement de la fabula, afin de produire chez lui un effet de surprise, l'impact d'une révélation d'où naît l'admiration pour le détective (apparemment) triomphant. Le Lecteur Modèle des contes de ratiocination, même s'il prête attention aux métatextes et aux citations métatextuelles qui remettent en cause l'infaillibilité de Dupin, en introduisant la notion de récit impossible, reste bien « contredit » dans ses prévisions de mondes possibles par le dénouement de la fabula qu'il n'aurait su deviner, car le monde possible construit par le lecteur ne correspond pas à celui que Dupin expose au narrateur anonyme vers la fin du texte, soit parce que l'histoire n'est pas celle que le lecteur avait « devinée », soit (et les deux possibilités se rejoignent en fait) parce que le détective, ou le narrateur, avait caché au lecteur une partie de l'énigme, du référent :[109]

"How was it possible," I asked, "that you should know the man to be a sailor, and belonging to a Maltese vessel?" "I do not know it," said Dupin. "I am not sure of it. Here, however, is a small piece of ribbon, which from its form, and from its greasy appearance, has evidently been used in tying the hair in one of those long queues of which sailors are so fond. Moreover, this knot is one which few besides sailors can tie, and is peculiar to the Maltese. I picked the ribbon up at the foot of the lightning-rod. It could not have belonged to either of the deceased. [...]" (p. 163)

Bien sûr, la construction de Dupin repose ici encore sur un nouvel indice, inconnu du Lecteur Modèle, et ceci nous ramène au récit impossible et à l'introduction de nouveaux éléments dans les données initiales du problème ; il n'en reste pas moins que la conséquence de ce récit impossible réside bien dans une infirmation des prévisions du

[108] Le divorce entre monde possible construit par le Lecteur Modèle et déroulement effectif de la fabula est un élément constant dans le genre policier, mais cette particularité atteint un point extrême dans certaines oeuvres où *toutes* les actions d'un personnage, par exemple, sont interprétées de façon erronée par le lecteur pour finalement être explicitées les unes après les autres de façon différente lors du dénouement de l'histoire. Dans ce cas, le récit explicatif final reprend chacune des fausses interprétations du lecteur pour leur donner leur sens véritable dans la fabula achevée. C'est souvent le cas, notamment au cinéma, dans un film comme *Le Doulos* (1963), de Jean-Pierre Melville, où les actions du personnage principal joué par Jean-Paul Belmondo, qui semblaient démontrer la culpabilité de ce dernier, sont finalement explicitées comme la marque de sa loyauté et de son innocence. Un schéma « trompeur » de ce type prévaut également dans un film américain plus récent, *Usual Suspects* (film de Bryan Singer, réalisé en 1995). Ici encore, le monde possible du lecteur/spectateur se trouve infirmé à la fin de la narration cinématographique. Il est à noter que ce type de stratégie se trouve d'autant plus facilité au cinéma que certaines scènes peuvent être muettes (le spectateur voit le personnage mais n'entend pas ce qu'il dit, ce qui pourrait être rendu en littérature par une focalisation externe) afin de faire porter le soupçon sur un personnage qui sera finalement innocenté. C'est ce qui se passe dans *Le Doulos*.

[109] Cette remarque s'accorde donc à notre explication de la lecture « soupçonneuse » du récit policier qui porte à la fois sur le référent (l'histoire) et sur la parole du détective ou du narrateur : voir *supra*, pp. 130-132.

lecteur au profit de celles du détective, alors que le texte demande à son Lecteur Modèle de coopérer, c'est-à-dire de formuler des hypothèses, destinées ensuite à être contredites. Paradoxe également présent dans *The Tell-Tale Heart*, puisque, au niveau de la fabula, rien ne permet de prévoir l'aveu du narrateur devant les policiers, alors que ce narrateur consacre son récit à narrer en détails, peut-être trop en détails, la détermination et la ruse sans bornes qui présidèrent à l'accomplissement de son dessein. Ce conte de l'aveu n'est cependant pas un conte policier, ce qui explique que le Lecteur Modèle qui pourrait identifier le contre-texte biblique dont nous avons déjà débattu pourrait également voir l'aveu final du narrateur et le dénouement de la fabula comme la conséquence logique d'une stratégie textuelle qui désigne le narrateur comme un mégalomane qui veut prendre la place de Dieu, et donc, dans le schéma tragique, comme un homme condamné d'avance.[110] Mais c'est bien l'absence du récit impossible (et donc la non appartenance au genre policier) qui permet ici à un Lecteur Modèle hypothétique et extrêmement attentif aux indices textuels de « deviner » la fin de la fabula, car nulle investigation policière ne vient compliquer les prévisions du Lecteur Modèle de disjonctions de probabilité multiples, et nul élément de l'histoire n'apparaît en cours de récit ; tout est dit ou deviné dès l'*incipit* : le narrateur est l'assassin. On conviendra cependant que ce Lecteur Modèle, ou plutôt ce Re-Lecteur Modèle, car plusieurs lectures sont sans doute nécessaires pour identifier le contre-texte biblique, ce lecteur, donc, qui fonderait son monde possible sur la stratégie textuelle de l'Auteur Modèle pour prévoir la suite de la fabula, est un être assez particulier que tout écrivain rêverait (ou craindrait ?) d'avoir pour interlocuteur. A vrai dire, ce n'est plus un lecteur au sens courant, c'est, comme Claude Richard, un *critique*.

Si, donc, le texte policier place le Lecteur Modèle dans la situation paradoxale de formuler des prévisions devant être contredites par la suite du texte, de la fabula, quel est donc le rôle précis de ce Lecteur Modèle et de sa coopération avec le texte ? Nous touchons ici un problème ardu car cette question est liée à la distinction, souvent malaisée, entre lecteur et critique. En effet, selon U. Eco, un critique est un lecteur d'un type particulier, un lecteur qui analyse sa propre coopération textuelle :

Reste à savoir si ce procédé[111] ne tient pas plus de l'interprétation critique que de la coopération interprétative. Mais la frontière entre ces deux activités est très mince et on doit l'établir en termes d'intensité coopérative, de clarté et de lucidité dans l'exposition des résultats d'une coopération accomplie. Le critique, dans ce cas, est un lecteur coopérant qui, après avoir actualisé le texte, raconte ses propres mouvements coopératifs et met en évidence la façon dont l'auteur, par sa stratégie textuelle, l'a amené à coopérer ainsi. Ou encore, il évalue en termes de réussite esthétique (quelle que soit la définition théorique qu'il en donne) les modalités de la stratégie textuelle. (p. 238)

Dans cette perspective, il est ainsi possible, à travers le Lecteur Modèle d'un texte

[110] A cette différence près que le narrateur de *The Tell-Tale Heart*, contrairement au héros tragique, ne connaît pas d'anagnorèse et ne semble pas se repentir sincèrement de sa faute.

[111] Umberto Eco parle ici de la méthode de lecture de The Purloined Letter par Jacques Derrida, dans « Le Facteur de la Vérité », Poétique, numéro 21, 1975.

policier, trompé et conduit par une certaine stratégie textuelle à de fausses inférences dans sa coopération avec le texte, de voir émerger la figure du critique du texte *et* de sa propre coopération textuelle. Le rôle du Lecteur Modèle serait donc double : d'une part il consisterait à actualiser les stratégies textuelles caractéristiques du genre policier, et ensuite, dans un second temps de relecture, ce lecteur deviendrait critique de ses propres mouvements interprétatifs de Lecteur Modèle, tels qu'ils ont été accomplis dans la première phase. C'est bien sûr la définition même de la critique littéraire, mais l'originalité du récit policier réside dans le fait que cette fonction critique du Lecteur Modèle est rendue nécessaire par la non-coïncidence entre le monde possible construit par le lecteur et le monde de la fabula, c'est-à-dire le fait que le texte amène son lecteur à formuler de fausses prévisions. Ainsi, les déductions de Dupin, telles qu'elles sont exposées dans son récit analeptique final, vont amener le Lecteur Modèle à questionner les stratégies textuelles qui l'ont conduit à de fausses inférences de mondes possibles, et par ce questionnement il pourra faire oeuvre de critique. Le texte soumis au regard du Lecteur Modèle voit alors les divers mécanismes de coopération textuelle qu'il nécessite réexaminés : de Lecteur Modèle, le lecteur empirique devient critique (de fait). Les actions et les pensées du personnage Dupin seront alors analysées comme révélatrices de stratégies textuelles ; au-delà des intertextes ou des indices métatextuels que nous avons déjà commentés, c'est tout le processus de coopération du lecteur avec le texte destiné à produire le sens que nous allons dès lors aborder comme objet d'étude critique, aussi bien à travers le personnage de Dupin que par le biais d'autres personnages, comme le narrateur, et la narration spécifique qu'il développe dans les contes policiers.[112]

II. LA LECTURE COMME JOUISSANCE.

Afin de déterminer plus précisément le rôle du lecteur dans les textes policiers d'Edgar Allan Poe, il nous faut donc maintenant appliquer la méthode proposée par Umberto Eco, à savoir une exploration poussée des processus de coopération textuelle du lecteur, ces processus comportant des implications apparemment anodines mais pouvant s'avérer riches de significations souterraines quant à la stratégie déployée par le texte. Notre but reste bien de définir la place et le rôle du lecteur dans le texte poesque, dans la mesure où ils sont prévus, « programmés » par ce texte, mais aussi parce que, d'un certain point de vue, le lecteur peut échapper à cette stratégie textuelle — peut-être même y est-il convié, paradoxalement, par le texte lui-même — pour découvrir d'autres voies de réalisation de sa lecture, une lecture qui serait alors d'un autre niveau, et que le sujet lisant s'approprierait avec d'autant plus de plaisir (d'autant plus de « jouissance » du

[112] On peut remarquer dès maintenant la distinction qu'établit U. Eco entre textes « ouverts » et textes « fermés », et qui nous sera utile plus loin : « En menant sa stratégie avec perspicacité, il [le texte ouvert] essaiera d'atteindre un seul but : pour nombreuses que soient les interprétations possibles, il fera en sorte que l'une rappelle l'autre, afin que s'établissent entre elles une relation non point d'exclusion mais bien de renforcement mutuel. » (*Lector in fabula*, p. 72). Au contraire, un texte fermé postule un Lecteur Modèle très défini et ne lui laisse guère de liberté dans l'interprétation et la coopération textuelle. Il est bien sûr licite de ranger les textes policiers d'Edgar Allan Poe dans la catégorie des textes ouverts, car ils ne limitent pas abusivement leur Lecteur Modèle dans son interprétation du texte et le laissent, par exemple, attribuer le crime à tout personnage même si le texte, par la voix de Dupin, contredit finalement les interprétations du lecteur.

texte)[113] qu'elle constituerait une lecture en dépit des structures premières du texte.[114]

A. Critique de la coopération textuelle.

Pour commencer, une remarque s'impose quant à l'application des théories d'Umberto Eco au domaine littéraire, car c'est une application qui ne va pas de soi. U. Eco est un spécialiste de sémiotique, et si la littérature entre bien sûr dans ce domaine, il n'est pas certain que la critique littéraire, elle, ait beaucoup à gagner d'une application trop rigoureuse des concepts de la sémiotique à une oeuvre littéraire. Non pas que ceci ne soit pas licite, non pas que l'on fasse ainsi violence au texte — au contraire, on ne va pas assez loin de cette manière dans la conceptualisation et dans l'approche de ce qu'Eco, précisément, appelle les stratégies textuelles. Il n'est pas question pour nous, donc, de reprendre point par point les diverses inférences que le Lecteur Modèle est amené à faire devant le texte poesque, telles que, par exemple, la création (par le lecteur) d'un monde possible dans lequel le Paris que nous connaissons comporterait des rues dont les noms seraient différents des noms qu'elles portent actuellement.[115] Nous nous bornerons à cerner les principales structures qui font de la réaction du lecteur au texte un révélateur des stratégies présentes au coeur des contes policiers.

Dans cette perspective, le lecteur apparaît dès l'abord de ce problème comme peu apte, précisément, à formuler quelque prévision que ce soit lors de sa coopération avec le texte, dans la mesure où, d'abord, le mystère criminel qui lui est exposé semble particulièrement impénétrable,[116] et où, ensuite, le détective ne lui laisse parfois guère le loisir de formuler ces prévisions, en somme de « coopérer » avec le texte. Si une formule célèbre du genre policier consiste à diriger les soupçons du lecteur sur un innocent, la méthode de Dupin est bien plus expéditive, puisqu'elle revient parfois à donner le résultat d'une énigme avant même que celle-ci n'ait été exposée, ce qui inaugure une sorte de coopération entre le texte et le lecteur pour le moins étrange. Nous prendrons ici un exemple célèbre, celui du passage dans lequel Dupin devine les pensées de son compagnon, le narrateur anonyme, lors d'une promenade, le soir, dans les rues de Paris.[117] Ici, il est bien entendu impossible pour le Lecteur Modèle de réagir autrement que par l'acceptation tacite des inférences de Dupin, étant donné que le lecteur n'avait pas été informé de la situation de départ (le narrateur a été bousculé par un fruitier, ce qui

[113] Voir Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

[114] Où « premières », bien sûr, ne désigne que les structures les plus apparentes et non les plus essentielles à une pleine « actualisation » du texte, selon la terminologie d'Umberto Eco.

[115] En effet, le Paris tel qu'il est décrit dans les aventures de Dupin est largement fictif.

[116] Dans *The Murders in the Rue Morgue*, le lecteur ne peut soupçonner aucun personnage précis, et dans *The Purloined Letter*, il lui est bien difficile de « deviner » où se trouve la lettre en vérité. Quant au dernier conte policier, *The Mystery of Marie Roget*, la complexité de la situation et de l'énigme criminelle rend bien aléatoires les interprétations et les soupçons que le lecteur pourrait porter sur l'un ou sur l'autre des nombreux personnages de ce texte.

[117] Ce passage se trouve dans *The Murders in the Rue Morgue*, p. 146.

a provoqué chez lui une succession de pensées qui lui sont venues lors de sa marche silencieuse avec Dupin), et aussi parce que le lecteur n'a pas été témoin des événements qui ont suivi, et notamment de l'attitude du narrateur (son visage reflétait ses pensées). Ce qu'il est intéressant de noter ici, ce n'est pas simplement cette « supercherie » supplémentaire de la part de Dupin — le policier n'est pas un genre réaliste, c'est bien tout ce que tend à montrer la notion de « récit impossible »[118] — mais bien ce qu'elle implique dès le début du conte, c'est-à-dire l'impossibilité pour le lecteur de se positionner par rapport à un dialogue entre Dupin et le narrateur, et donc la transformation du lecteur en un spectateur plus ou moins passif. On retrouve ici le problème soulevé par U. Eco à propos des déductions effectuées par Sherlock Holmes, telles qu'il les analyse dans *Les Limites de l'interprétation* : ces « déductions » représentent en fait ce que l'auteur appelle des « abductions créatives », c'est-à-dire que Holmes *crée* la loi qui lui permet d'arriver à telle ou telle conclusion.[119] Selon Eco, analysant un passage de *The Cardboard Box*, récit dans lequel Holmes devine les pensées de Watson comme Dupin devine les pensées du narrateur anonyme : « Le fait que le cours des pensées reconstruit par Holmes coïncide parfaitement avec le cours effectif des pensées de Watson est la preuve que Holmes a « bien » inventé (c'est-à-dire qu'il est en accord avec un certain cours « naturel »). Mais malgré tout, il a *inventé*. ».[120] Dès lors, il paraît difficile au Lecteur Modèle de rivaliser avec le détective puisque ce dernier parvient à ses conclusions guidé par des convictions esthétiques plutôt que par le souci unique de la vraisemblance : « Ainsi, Holmes ne choisit pas entre des probabilités raisonnables, ce qui représenterait un cas d'abduction hypocodée : à l'inverse, il parie contre tous les pronostics, il invente pour le seul amour de l'élégance. ».[121] Toutes ces considérations contribuent donc à mettre en relief non seulement la véritable nature des « déductions » du détective (ce sont en fait des abductions) mais aussi, et, dans notre perspective, surtout, la difficile position du lecteur face au détective : ce dernier ne laisse au lecteur aucune possibilité d'anticiper son raisonnement, étant donné le caractère « créatif » des abductions qu'il avance. La coopération textuelle du lecteur semble donc ici remise en cause.

Plus précisément, si le lecteur n'est pas appelé à coopérer activement au texte, par exemple en imaginant un cours différent suivi par les pensées du narrateur, le texte attend bien de lui qu'il « s'émerveille », comme le narrateur, devant le tour de force quasi-télépathique réalisé par Dupin : ***« "Dupin," said I gravely, "this is beyond my comprehension. I do not hesitate to say that I am amazed, and can scarcely credit***

[118] Sherlock Holmes lui-même serait de notre avis ; voir *A Study in Scarlet*, p. 25, chapitre 2 (Penguin Books) : « Sherlock Holmes rose and lit his pipe. "No doubt you think that you are complimenting me in comparing me to Dupin," he observed. "Now, in my opinion, Dupin was a very inferior fellow. That trick of his of breaking in on his friend's thought with an apropos remark after a quarter of an hour's silence is really very showy and superficial. He had some analytical genius, no doubt; but he was by no means such a phenomenon as Poe appeared to imagine." »

[119] Voir *Les Limites de l'interprétation*, p. 264.

[120] *Les Limites de l'interprétation*, p. 277.

[121] *ibid*, p. 281.

my senses.[...]" » (p. 145). C'est donc à une coopération d'un type particulier que le texte convie son lecteur, car en somme celui-ci doit accepter l'explication que celui-là fournit sans pouvoir vraiment lui opposer un autre « monde possible » bâti sur d'autres interprétations des éléments de l'histoire. Nous avons déjà vu[122] que le texte infirme les constructions de monde possible du lecteur comme celles du narrateur (***« "A madman has done this deed" »***, dit le narrateur, contredit ensuite par Dupin, p. 161), mais il nous faut aller plus loin et montrer que la coopération textuelle dans les contes policiers amène le lecteur à une situation où, comme dans le passage où Dupin lit les pensées du narrateur, il lui est impossible de construire des prévisions fondées sur un monde possible (car aucune énigme n'est posée avant le moment même où elle est résolue) et que donc le lecteur se voit réduit à accepter la solution prônée par Dupin de façon « aveugle » ou automatique. Il ne s'agit pas de répondre à la question « que pense le narrateur depuis un quart d'heure ? », mais bien de postuler, et aussi pour le texte de créer, chez le Lecteur Modèle, une admiration pour la capacité de Dupin à « inventer » des solutions qui, dans le monde de la fiction bien sûr, s'avèrent toujours exactes.[123] De ce point de vue, l'attribution du crime, dans *The Murders in the Rue Morgue*, à un animal et surtout l'identification de son propriétaire, le marin maltais, correspondent bien à ce processus qui consiste pour Dupin à « créer », à « inventer » un coupable là où le lecteur — et le narrateur — ne peuvent sans doute qu'inférer la présence d'un fou, c'est-à-dire d'une non-identité, d'une non-responsabilité humaine. Les mouvements de coopération textuelle amèneraient plutôt le lecteur à suggérer, comme le narrateur, la présence d'un fou sur les lieux du crime, mais la lecture de Dupin contredit cette explication qui n'en est pas une, et donc Dupin trouve un coupable « acceptable » à la place qu'occupait jusqu'alors dans l'esprit du lecteur une autre énigme vivante, un malade mental, censé répondre à l'énigme criminelle elle-même. A la place de cette « solution » peu satisfaisante du fou, Dupin apporte un coupable plus reconnaissable, et donc Dupin comble un *manque* ressenti par le lecteur à la place du criminel.[124]

Le monde possible de Dupin, son explication finale, s'oppose ainsi au monde possible du lecteur en ce que Dupin propose un contenu face au vide ressenti par le lecteur, mais sans réellement entraîner d'autre coopération textuelle que l'admiration

[122] Voir *supra*, pp. 137-138.

[123] Voir sur ce point la remarque d'Umberto Eco dans *Les Limites de l'interprétation* : « Dans les mondes possibles de l'imagination, c'est beaucoup plus facile. Nero Wolfe invente d'élégantes solutions à des situations inextricables, puis il réunit tous les suspects dans son bureau et raconte « son » histoire *comme si* les choses s'étaient passées exactement ainsi. Rex Stout est si gentil avec lui qu'il fait en sorte que le vrai coupable réagisse, admettant de cette manière sa culpabilité et la supériorité mentale de Wolfe. Or, il suffirait que le coupable réagisse en répondant calmement : « Mais vous êtes complètement fou ! », et plus rien ne prouverait que Wolfe avait raison. » (p. 284). Voir aussi p. 282 : « Watson représente l'incontestable garantie que les hypothèses de Holmes ne peuvent être falsifiées. ».

[124] Dupin comble ce manque dans une certaine mesure seulement, puisque la désignation d'un singe comme coupable du double meurtre revient bien également à accuser une non-identité, le non-humain, ce qui est aussi une autre manière d'inscrire dans le récit l'impossibilité pour Dupin de dire le réel et de résoudre l'énigme, comme nous l'avons déjà vu dans notre deuxième chapitre, pp. 86-87.

qu'est censé éprouver le lecteur devant les prouesses de Dupin. Nous ne sommes pas ici en contradiction avec notre propos précédent, selon lequel le texte policier infirme les constructions de monde possible effectuées par le Lecteur Modèle : simplement, nous remarquons que ce procédé prend une forme spécifique chez Edgar Allan Poe, dans la mesure où les prévisions du lecteur lors de sa coopération textuelle l'amènent à une solution peu satisfaisante de l'énigme criminelle, caractérisée par le manque. Dire que le double meurtre de la Rue Morgue a été commis par un fou, c'est renoncer à trouver un coupable qui corresponde à une définition précise impliquée par les éléments du crime (lieux, indices, etc.) — en somme tout crime a pu être commis par un fou. C'est aussi peut-être le cas dans *The Purloined Letter*, texte dans lequel le Lecteur Modèle serait bien en peine de formuler une explication concurrente de celle que fournit finalement Dupin, dans la mesure où, selon le Préfet, ***« we searched everywhere »*** (p. 211). Dupin comble un manque créé par le texte policier chez le lecteur, car la situation est bloquée dès le départ, qu'il s'agisse de *The Murders in the Rue Morgue* (meurtre en lieu clos) ou de *The Purloined Letter* (tout, censément, a déjà été fait) ou même de *The Mystery of Marie Roget*, conte dans lequel la complexité de la situation rend difficile pour le lecteur toute prévision, tout soupçon porté sur tel ou tel personnage. Néanmoins, cette passivité relative de la part du lecteur ne doit pas cacher la stratégie que le texte cherche à imposer à son lecteur à travers le discours de Dupin. En effet, cette coopération textuelle minimale du lecteur est l'occasion pour le détective non seulement de déployer tout son art à « expliquer » la situation, mais aussi, et par là même, de se bâtir une image particulière, fondée sur son aptitude à élucider les problèmes. Et ceci, d'une manière spécifique :

But in that bitter tirade upon Chantilly, which appeared in yesterday's 'Musée,' the satirist, making some disgraceful allusions to the cobbler's change of name upon assuming the buskin, quoted a Latin line about which we have often conversed. I mean the line Perdidit antiquum litera prima sonum. I had told you that this was in reference to Orion, formerly written Urion; and, from certain pungencies connected with this explanation, I was aware that you could not have forgotten it. It was clear, therefore, that you would not fail to combine the two ideas of Orion and Chantilly. (The Murders in the Rue Morgue, pp. 146-147)

Si Dupin parvient à suivre le déroulement des pensées du narrateur, c'est comme le maître du signifiant, de la lettre qui, perdue par Chantilly, le rend ridicule. Au contraire, Dupin suit *à la lettre* les pensées du narrateur comme le fil des indices à l'intérieur d'une énigme criminelle, et c'est cette capacité qu'il met en avant pour résoudre les affaires sur lesquelles il enquête ; le lecteur est du moins conduit à le penser, s'il prête foi aux propos du détective :

"[...] if a term is of any importance—if words derive any value from applicability—then 'analysis' conveys 'algebra' about as much as, in Latin, 'ambitus' implies 'ambition,' 'religio' 'religion,' or 'homines honesti' a set of honorable men." (The Purloined Letter, p. 217)

Comme notre dernière partie[125] montrait finalement que le détective interprète les indices métatextuels de façon « partiale », subjective, on voit maintenant que la coopération textuelle demandée au lecteur aboutit à une conclusion similaire, à savoir la présentation

[125] Voir *supra,* pp. 109-110.

(subjective) des résultats de Dupin obtenus, on l'a vu, grâce à une certaine capacité d'invention, comme le signe d'une maîtrise du détective sur le système signifiant. En d'autres termes, le monde possible de Dupin, validé par la fabula et son dénouement, postule que le sujet Dupin maîtrise la faille, le décalage entre signifiant et signifié, ce qui lui permet de lire les énigmes de façon satisfaisante et d'apporter leur solution.[126]

En résumé, notre examen critique de la coopération textuelle du lecteur dans les contes policiers nous amène à souligner tout d'abord la faiblesse de cette coopération, qui, étant donné la relative passivité du lecteur se limite à une acceptation admirative des solutions apportées par Dupin, dans le cadre d'énigmes criminelles où, de toute façon, le Lecteur Modèle serait bien en peine de proposer une résolution concurrente. Le manque créé par le texte policier et comblé par le détective s'avère donc caractéristique du texte poesque, notamment en ce qu'il fonde le succès de Dupin, comme on l'a vu, sur la maîtrise du signifiant. Notre approche de la coopération textuelle montre bien comment le lecteur participe *malgré tout* à la stratégie du texte policier dans la mesure où il accepte le statut du détective tel qu'il vient d'être décrit. C'est ce qui est au coeur du texte poesque, de sa stratégie, mais ce n'est peut-être pas l'ultime trajet que le lecteur, dans son approche du texte et dans ses mouvements coopératifs au sens large, est appelé à parcourir.

B. Le Lecteur Modèle contre Dupin.

La coopération textuelle du Lecteur Modèle, envisagée dans une perspective critique, révèle donc bien une orientation du texte vers un certain effet à produire, mais cette coopération est réduite à sa plus simple expression, c'est-à-dire avant tout à l'adhésion aux propos tenus par Dupin. Cependant, la coopération textuelle peut aller plus loin, notamment à travers l'élargissement du cadre de référence et d'application du discours du détective, outre le niveau premier que constitue l'énigme proprement dite et le sens littéral de la prétention de Dupin au contrôle du signifiant. En effet, accepter la résolution de l'énigme selon les explications de Dupin revient à valider le discours du détective, mais ce discours peut avoir des résonances hors du cadre de l'énigme, dans l'intrigue elle-même, et jusqu'à poser le problème du sens secret que l'on peut, finalement, attribuer au conte. Ainsi, selon Lacan, parlant de Dupin dans son célèbre « Séminaire sur *La Lettre Volée* » :

[...] Et le voici à des remarques philologiques à combler d'aise les amoureux du latin : qu'il leur rappelle sans daigner plus en dire qu' « ambitus ne signifie pas ambition, religio, religion, homines honesti, les honnêtes gens », qui parmi vous ne se plairait à se souvenir... de ce que veulent dire ces mots pour qui pratique Cicéron et Lucrèce. Sans doute Poe s'amuse-t-il... Mais un soupçon nous vient : cette parade d'érudition n'est-elle pas destinée à nous faire entendre les

[126] Peut-être est-il possible de rapprocher cette remarque de celle d'Umberto Eco à propos de Sherlock Holmes, dans *Les Limites de l'interprétation* : « [...] Pour raisonner comme Holmes, il faut être fermement convaincu que *ordo et connexio idearum idem est ac ordo et connexio rerum* (Spinoza, *Ethica*, II, 7) [...] Holmes peut tenter sa méta-abduction uniquement parce qu'il estime que ses abductions créatives sont justifiées par une forte relation entre l'esprit et le monde extérieur. » (p. 281) Ainsi, le divorce entre l'idée et la chose, pour Holmes, ne semble pas plus valide, ou tout au moins il ne lui pose pas plus de problème, que pour Dupin le décalage entre le mot et la chose, pourrait-on dire pour désigner, très approximativement, le signifiant et le signifié.

maîtres-mots de notre drame ? Le prestidigitateur ne répète-t-il pas devant nous son tour, sans nous leurrer cette fois de nous en livrer le secret, mais en poussant ici sa gageure à nous l'éclairer réellement sans que nous y voyions goutte. Ce serait bien là le comble où pût atteindre l'illusioniste que de nous faire par un être de sa fiction véritablement tromper. (pp. 30-31).[127]

Et si, effectivement, c'était là le sens même du texte à l'étude que cette volonté de Dupin de mettre la main sur la lettre, non pas seulement cette fois la lettre, objet matériel de communication, mais la lettre, instance du signifiant, sur laquelle mettre la main équivaudrait à figer ses écarts, les « détours » qu'elle ne cesse de prendre afin d'en acquérir, comme le sous-entend Dupin, le contrôle ? C'est bien la lecture de ce passage de Lacan que propose Barbara Johnson à partir de sa critique du « Séminaire » et de la réponse de Derrida au « Séminaire » :

But the trick does not end there. For has Lacan himself not slipped into the paragraph on the quantification of the letter a parade of "key words" for his reading of the situation ? "Full of meaning," "intention," "hatred," "love," "infatuation," "devotion," "ass for sale," and "brawling among men"—all of these words occur as the possible "signifieds" of "The Purloined Letter" in the Seminar. But if the key words of a reading of a story thus occur only in the mode of a play of the signifier, the difference between "signifier" and "signified" in Lacan's text, as well as in Poe's, has been effectively subverted. What the reader finally reads when he deciphers the signifying surface of the map of his misreading is: "You have been fooled." And in this discussion of "being fooled" Lacan, far from excluding the narrator, situates him in the dynamic functioning of the text, as a reader en abyme duped by Dupin's trick explanations of his technique; a reader who, however, unconscious of the nonsequiturs he is repeating, is so much in awe of his subject that his admiration blinds us to the tricky functioning of what he so faithfully transmits. To be fooled by a text implies that the text is not constative but performative, and that the reader is in fact one of its effects. The text's "truth" puts the status of the reader in question, "performs" him as its "address". (pp. 246-247)[128]

Ceci peut nous amener à réexaminer le rôle du lecteur chez Poe, non seulement à partir de la coopération textuelle avec la fabula, mais sur une voie nouvelle, qui est celle, ouverte par le « Séminaire », de l'emprise du système signifiant sur le détective.

Dès lors, il s'agirait pour le Lecteur Modèle de détecter la structure dans laquelle la lettre impose à celui qui (croit qu'il) la possède un éternel retour à une position de dupe, celle que lui rapporte sa « politique de l'autruiche »[129]. C'est ainsi que l'on peut, avec Lacan, observer que la triade symbolique déterminée dans *The Purloined Letter* se répète de façon que le détenteur de la lettre s'avère chaque fois être le dupe de son adversaire,

[127] ***Jacques Lacan, « Le Séminaire sur La Lettre volée », in Écrits I, Paris, Seuil, 1970, pp. 19-75.***

[128] ***Barbara Johnson, « The Frame of Reference: Poe, Lacan, Derrida », The Purloined Poe—Lacan, Derrida, and Psychoanalytical Reading, John P. Muller and William J. Richardson, dir., Baltimore, Maryland, The John Hopkins University Press, 1990 (first published 1988), 394 pages, pp. 213-251.***

[129] Lacan, *loc. cit.*, p. 24.

signe de l'emprise du système signifiant sur le sujet. Ainsi, trois regards forment toujours dans le conte une structure récurrente :

[...] Donc trois temps, ordonnant trois regards, supportés par trois sujets, à chaque fois incarnés par des personnes différentes. Le premier est d'un regard qui ne voit rien : c'est le Roi, et c'est la police. Le second d'un regard qui voit que le premier ne voit rien et se leurre d'en voir couvert ce qu'il cache : c'est la Reine, puis c'est le ministre. Le troisième qui de ces deux regards voit qu'ils laissent ce qui est à cacher à découvert pour qui voudra s'en emparer : c'est le ministre, et c'est Dupin enfin. (p. 24).

Mais le sens de cette structure réside bien dans l'emprise du signifiant sur le sujet :

Si ce que Freud a découvert et redécouvre dans un abrupt toujours accru, a un sens, c'est que le déplacement du signifiant détermine les sujets dans leurs actes, dans leur destin, dans leurs refus, dans leurs aveuglements, dans leur succès et dans leur sort, nonobstant leurs dons innés et leur acquis social, sans égard pour le caractère ou le sexe, et que bon gré mal gré suivra le train du signifiant comme armes et bagages, tout ce qui est du donné psychologique. (p. 40).

Le « Séminaire » va plus loin encore, notamment en découvrant chez le ministre D— la marque d'une féminité, celle de la Reine, à lui léguée par la lettre qu'il lui a dérobée.[130] Le contrôle du sujet par le système signifiant contredit bien les propos de Dupin et constitue ainsi un démenti à sa lecture imposée au Lecteur Modèle. Mais plus qu'une lecture supplémentaire du texte, le séminaire de Lacan nous offre la possibilité d'établir un lien particulier entre Lecteur Modèle et stratégie textuelle, dans la mesure où c'est le statut du lecteur qui, en définitive, se trouve remis en question à travers l'emprise du système signifiant sur le sujet. Les questions les plus importantes qui vont ainsi guider la suite de notre recherche concernent, par exemple, la possibilité offerte ou non au lecteur de se situer en dehors de la structure triangulaire aliénante du signifiant, déterminée par la lettre : le lecteur est-il dupé lui aussi ou bien son statut serait-il différent ? Et quelle relation peut-on établir entre ce problème et celui de la définition d'un Lecteur Modèle caractéristique du genre policier ?

Il semble bien, tout d'abord, à relire Lacan que Dupin soit lui-même victime de la lettre, dans la mesure où, comme nous l'avons déjà remarqué, ses griefs à l'encontre de D— (voir p. 222 : ***« D—, at Vienna, once did me an evil turn which I told him, quite good-humoredly, that I should remember »***) le ramènent dans le circuit symbolique de la lettre, c'est-à-dire dans le champ des passions suscitées par celle-ci :

[...] Dupin tient déjà la lettre autant que de s'en être emparé, sans pourtant être encore en état de s'en défaire. Il est donc bien partie prenante dans la triade intersubjective, et comme tel dans la position médiane qu'ont occupée précédemment la Reine et le Ministre. Va-t-il en s'y montrant supérieur, nous révéler en même temps les intentions de l'auteur ? (p. 49)

Lacan montre ensuite que, la lettre devant revenir au Roi pour rentrer dans « l'ordre de la

[130] Voir Lacan, *loc. cit.*, p. 42 : « Ici le signe et l'être merveilleusement disjoints, nous montrent lequel l'emporte quand ils s'opposent. L'homme assez homme pour braver jusqu'au mépris l'ire redoutée de la femme, subit jusqu'à la métamorphose la malédiction du signe dont il l'a dépossédée. »

Loi » (p. 49), elle revient à une place marquée par l'aveuglement et donc perd sa signification ; partant, elle pose la question du *hasard* à travers la question de ***« ce qu'il reste d'un signifiant quand il n'a plus de signification »*** (p. 51). Cette question, posée par D— puis par Dupin, replace le détective dans une position, dans un « lieu marqué de l'aveuglement » (p. 51), où la nature de la lettre encore une fois l'assujettit à l'emprise du signifiant : ***« C'est ainsi que Dupin, de la place où il est, ne peut se défendre contre celui qui interroge ainsi,[131] d'éprouver une rage de nature manifestement féminine. »*** (p. 51). Et Lacan de terminer sur un retournement caractéristique de la duperie par le signifiant, à propos du titre du conte dont il a déjà débattu plus tôt dans le « Séminaire » (voir pp. 39-40) :

[...] Elle [la stratégie de Dupin] était déjà contenue et facile à dégager du titre de notre conte, et selon la formule même, que nous avons dès longtemps soumise à votre discrétion, de la communication intersubjective : où l'émetteur, vous disons-nous, reçoit du récepteur son propre message sous une forme inversée. C'est ainsi que ce que veut dire « la lettre volée », voire « en souffrance », c'est qu'une lettre arrive toujours à destination. (p. 53)

Ce message, dont le sens est l'inverse de celui, apparemment, du titre du conte, pose également le problème de la position du lecteur par rapport au « sens » du conte et par rapport au problème de la duperie par la lettre. Si le sens du texte est pour le récepteur (pour le lecteur) « son propre message sous une forme inversée », la lettre volée signifie que la lettre n'est pas volée, et que les détours que prend le signifiant pour arriver à son destinataire ne compromettent en rien son « destin », sa destination finale. A travers les méandres du texte se lit donc pour le lecteur un sens équivoque dans lequel « lire » se ramène à confronter des interprétations souvent contradictoires autour d'une structure foncièrement polysémique :

The sentence "a letter always arrives at its destination" can thus either be simply pleonastic or variously paradoxical; it can mean "the only message I can read is the one I send," "wherever the letter is, is its destination," "when a letter is read, it reads the reader," "the repressed always returns," "I exist only as a reader of the other," "the letter has no destination," and "we all die." It is not any of these readings, but all of them and others in their incompatibility, which repeat the reader in his way of reading the act of reading. Far from giving us the Seminar's final truth, these last words enact the impossibility of any ultimate analytical metalanguage.[132]

C'est cette reconnaissance d'un caractère équivoque du texte, et le « jeu » qu'il entraîne avec le signifiant, que nous allons à présent tenter de montrer en tant que position (possible) du Lecteur Modèle, position par laquelle il peut parvenir à une « jouissance du texte », au-delà de la duperie dont, à l'instar du narrateur anonyme lui-même figure du lecteur selon B. Johnson,[133] il peut être victime.

[131] ***C'est-à-dire le ministre D—.***

[132] ***Barbara Johnson, loc. cit., p. 249.***

[133] Voir notre citation de B. Johnson (pp. 246-247) : *supra*, p. 152.

Le lecteur peut échapper à cette « politique de l'autruiche » qui contamine l'ensemble des personnages de *The Purloined Letter* et, croyons-nous, des autres textes policiers de Poe, dans la mesure où l'on retrouve toujours une affirmation de l'emprise du signifiant sur un détective dupé par une fausse maîtrise de la lettre.[134] De quelle manière est-ce possible ? Si l'on se réfère à l'*incipit* des deux autres contes spécifiquement policiers écrits par Poe, une indication nous est donnée, grâce à laquelle guider la suite de notre lecture critique de la coopération textuelle du lecteur, telle qu'elle est suggérée par le texte même. En effet, l'introduction, par exemple, de *The Murders in the Rue Morgue*, présente une analyse comparée des mérites de divers jeux au plan intellectuel (whist, échecs, dames), et voici comment, nous dit le narrateur, gagner à coup sûr dans ces jeux qui mettent en pratique les qualités d'analyse (et non de calcul) :

But it is in matters beyond the limits of mere rule that the skill of the analyst is evinced. He makes, in silence, a host of observations and inferences. So, perhaps, do his companions; and the difference in the extent of the information obtained, lies not so much in the validity of the inference as in the quality of the observation. The necessary knowledge is that of what to observe. Our player confines himself not at all; nor, because the game is the object, does he reject deductions from things external to the game. He examines the countenance of his partner, comparing it carefully with that of each of his opponents. (p. 142)

Le joueur qui sort du cadre strict du jeu pour se placer en dehors des limites et des règles, comme ce joueur particulier qu'est le lecteur, semble alors bénéficier d'une perception que le narrateur qualifie de « apparently intuitive ».[135] Ces remarques, énoncées par le narrateur anonyme, prennent bien sûr un caractère ironique si l'on songe qu'elles sont censées s'appliquer à Dupin, dans le discours dithyrambique dont ce dernier fait l'objet de la part du narrateur, alors que Dupin va s'avérer incapable de sortir de la « triade intersubjective » (Lacan, p. 49) qui aliène les personnages de *The Purloined Letter*. Néanmoins, la stratégie énoncée par le narrateur, qui consiste à sortir des limites imposées par le jeu pour observer son adversaire, stratégie voisine de celle de l'identification au criminel prônée par Dupin, présente en outre une caractéristique susceptible de guider le Lecteur Modèle, à savoir la suggestion d'une possible activité critique sur le texte *en dehors* de toute implication dans l'histoire. Comme le joueur de whist qui, volontairement, acquiert sur l'assemblée des joueurs un avantage de par sa perception globale et extérieure de la situation, le lecteur *sort* du texte pour l'appréhender à partir d'une position extérieure, *il se voit lisant*. C'est ce recul nécessaire qui doit permettre de parachever « l'oeuvre » de la lecture, ouvrant ainsi un monde du plaisir du texte, parallèle à celui, aliénant, de la duperie du lecteur par le signifiant, et tout aussi légitime devant la critique. Comment atteindre cette position particulière de lecteur, quels

[134] C'est la structure même du récit impossible qui permet de rendre compte de cela, puisque l'impossibilité à narrer l'histoire à travers le récit de l'enquête est aussi le signe d'une faille dans la maîtrise du système signifiant par le détective, et également d'une certaine autonomie de ce système, puisqu'il fait ressortir, dans le même temps, à l'insu du détective, les motivations personnelles de ce dernier dans la résolution de l'enquête.

[135] Page 143. De même, p. 141 : « His results, brought about by the very soul and essence of method, have, in truth, the whole air of intuition. »

sont les éléments qui la favorisent ou non, et quel peut-être le statut final du lecteur par rapport au signifiant dans ces textes ? Echappe-t-il à un système langagier aliénant, et dans quelle mesure ? Voici les questions qu'il nous faut résoudre à présent, tout en gardant à l'esprit qu'une lecture « autre » est parfois fortement suggérée dans les contes policiers, fondée sur les capacités de l'esprit — et, dirions-nous, de l'esprit du lecteur. Ainsi de l'exergue de *The Mystery of Marie Roget* :

There are ideal series of events which run parallel with the real ones. They rarely coincide. Men and circumstances generally modify the ideal train of events, so that it seems imperfect, and its consequences are equally imperfect. Thus with the Reformation; instead of Protestantism came Lutheranism.—Novalis. Morale Ansichten. (p. 169)[136]

C. Le lecteur et le plaisir du texte.

Avant d'explorer cette dernière possibilité de la lecture que nous voyons suggérée par le texte, il serait bon de revenir sur un aspect particulier des contes policiers, à savoir le statut, le rôle que l'on peut attribuer à Dupin. Au cours de notre interprétation du texte, nous avons pu constater que ce personnage possède différentes caractéristiques qui permettent de voir en lui tantôt le héraut d'une herméneutique structuraliste, tantôt le dupe de ses propres aspirations à démêler l'intrigue rationnellement. Dupin se déclare maître du signifiant mais il en est le sujet, comme le montre la lecture de Lacan, et donc, à l'instant où le détective se dit triomphant, il échoue le plus gravement car à l'emprise visible du signifiant il ajoute l'orgueilleuse prétention au contrôle de la lettre que la lettre dément avec tant d'ironie. En somme, Dupin est dans l'erreur, et ceci le plus gravement, au moment où il croit triompher. La conséquence de cette situation réside non seulement dans l'ironie dont est victime le personnage, mais également dans une accentuation importante du caractère polysémique, voire équivoque, du langage dans les contes policiers. En effet, les paroles de Dupin peuvent être interprétées à deux niveaux contradictoires, ce qui est le propre de l'ironie (Dupin maître du signifiant *versus* Dupin sujet du signifiant) ; et il est intéressant de noter que cet aspect revient parfois dans les contes policiers à travers le caractère « indécidable » des paroles du détective. Ainsi, dans *The Purloined Letter*, lit-on à propos du ministre D— : ***« To be even with him, I complained of my weak eyes [...] »*** (p. 220, nous soulignons). Cet emploi éminemment équivoque du terme « even » aboutit à deux sens contraires : soit Dupin a agi pour se mettre sur un pied d'égalité avec D—, il a voulu compatir avec lui et exprimer une souffrance similaire (c'est le sens premier, littéral de l'expression dans ce contexte), soit il annonce déjà son intention de vengeance à l'égard de D— et sa volonté d'être « quitte » avec lui, relativement au mauvais tour que D— lui avait joué à Vienne (voir *The Purloined Letter*, p. 222). On voit donc que de ces interprétations ressort soit un sentiment d'amitié, soit un sentiment de haine, éprouvé par Dupin envers le ministre.

[136] ***Cette exergue, lors d'une première lecture, semble bien sûr concerner les pouvoirs de déduction de Dupin, mais rien n'interdit de leur attribuer un sens tout autre en les appliquant au lecteur extradiégétique. Voir aussi The Purloined Letter, p. 219 : « "The material world," continued dupin, "abounds with very strict analogies to the immaterial; and thus some color of truth has been given to the rhetorical dogma, that metaphor, or simile, may be made to strengthen an argument as well as to embellish a description. [...]" »***

Un autre exemple de ce langage ambigu se trouve dans *The Murders in the Rue Morgue*, où Dupin nous livre une parabole de son activité de détective en ces termes : ***« The depth lies in the valley where we seek her, and not upon the mountain tops where she is found »*** (p. 153). Que comprendre à cette remarque, précisément ? Hormis la contradiction interne de la phrase (la vérité n'est pas où elle se trouve), il faut souligner que cet exemple de la hauteur d'un point de vue va à l'encontre de la métaphore du jeu pratiqué avec une carte géographique, dont la description se trouve dans *The Purloined Letter* (p. 219), et où l'avantage est donné, au contraire, à celui qui sait acquérir de la hauteur par rapport à un problème, afin d'en avoir une vision globale.[137] Bien entendu, il est possible de relier cette phrase à l'idée que Dupin sait *où* regarder pour trouver la vérité, mais il semble bien que le sens de ces paroles est, lui aussi, « indécidable », tant son rapport avec le conte dans son ensemble est ambigu, et tant la formulation même des paroles de Dupin suscite des interrogations. On peut rapprocher ce caractère équivoque des propos de Dupin de l'analyse proposée par B. Johnson lorsqu'elle parle de ***« the impossibility of any ultimate analytical metalanguage »*** (p. 249, voir *supra* p. 118). Le détective Dupin, par son discours, pose donc problème, mais ce discours révèle également une caractéristique du personnage qui va guider la coopération du lecteur. En effet, devant cette indécidabilité du discours, comme devant les multiples rôles souvent contradictoires que l'on peut attribuer à Dupin, le lecteur va chercher le sens du texte ailleurs, dans une dimension autre des contes policiers. De la même manière que l'enfant qui pratique le jeu de pair et d'impair trouve la voie du succès en dehors du strict respect des règles du jeu, le lecteur peut délaisser partiellement le cours de l'histoire et s'absorber dans le jeu des signifiants de façon à trouver un autre plaisir du texte, moins labile que celui de la résolution de l'énigme par Dupin. Ce dernier échappe donc à toute détermination stable par son discours, mais il fournit néanmoins au lecteur certaines indications supplémentaires sur la manière de lire le genre policier.[138]

Un exemple assez convaincant du type de lecture suggéré par le caractère « indécidable » du discours de Dupin, et fondé sur le jeu avec le signifiant, se trouve dans un article de Jean Ricardou qui traite de *The Gold Bug*.[139] Travaillant sur la détermination géographique de l'histoire, le critique montre que le conte repose au départ sur une valorisation de l'ouest, et établit une chaîne d'équivalences entre trésor, scarabée et soleil (voir p. 43). Selon J. Ricardou, Legrand se distingue de son serviteur Jupiter en ce qu'il est un « bon » lecteur attentif à la logique du texte, mais un lecteur d'un genre particulier :

Lors de l'expédition nocturne, progressant peu à peu dans la résolution du problème, Legrand, par son emphase, ses attitudes solennelles, les

[137] Voir par exemple, p. 219 : « These, like the over-largely lettered signs and placards of the street, escape observation by dint of being excessively obvious. »

[138] C'est aussi l'une des conclusions de notre article « Edgar Allan Poe et les contes de ratiocination, ou l'écriture du secret (finalement) préservé » (*loc. cit.*): « D'abord coquille vide au plan de l'identité, il [Dupin] devient la case vide qui permet d'avancer par la voie qu'il ouvre ou qu'il ferme à certaines déductions. ».

[139] « L'or du scarabée », in *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971, pp. 39-58.

balancements du scarabée au bout du fil, se livre à une nouvelle cryptographie. C'est en chiffrant qu'il décrypte, en écrivant qu'il lit. D'ailleurs, en cette histoire, avec une insistance singulière, n'est-il pas le seul qui écrive ? N'est-ce pas lui qui, sur le parchemin de Kidd, trace les lignes du scarabée ? N'est-ce pas lui, encore, qui sur son ardoise forme des chiffres avec des signes ? Et si une missive surgit dans le conte, n'est-ce pas sa main qui en a inscrit le texte ? La lecture se donne ici comme labeur, sans cesse repris, d'une écriture sur une autre. (p. 56)

C'est ainsi que se construit à partir du texte une lecture/écriture qui ne connaît aucune limite stricte, car, comme le note J. Ricardou : ***« Pourquoi interromprait-on ce mouvement de la lecture et, par une prompte trahison, se contenterait-on, maintenant, pour travail, d'un sens figé ? »*** (p. 57). Il est intéressant de remarquer, dans notre perspective, la manière dont est suggérée la présence du trésor au coeur du récit et, métaphoriquement, la présence de ce trésor que constituent les sens du conte dont il s'agit pour le lecteur de s'emparer. Le mot « gold » apparaît en effet souvent sous l'aspect d'*hypogrammes*, c'est-à-dire de syllabes éparses qui, rassemblées, forment le substantif en question :

Apparu diverses fois dans le texte, l'adjectif « old » révèle ainsi la fonction d'un nom énigmatique, celui du lieutenant de fort Moultrie : G. + old = Gold. En ce texte anglais, on ne sera guère surpris que le pays des richesses soit non l'Eldorado mais « Golconda ». Désormais notre lecture ne peut entendre l'anagramme approchée « god », ou son anacyclique « dog » (qui permet de mieux comprendre le rôle du chien) sans souligner les l environnants : « (good God) settled » et, naturellement inversé, « the violent howlings of the dog ». Voudrait-on susciter, non sans un léger vertige, des recherches plus fouillées, qu'il suffirait d'ajouter, au hasard du texte : « right holding » et « good glass, I knew, could have reference to nothing but a telescope ». (p. 53).

Cette particularité du conte, ce jeu sur le signifiant, conjugué avec la présence d'un lecteur intradiégétique (Legrand) dont la lecture, selon Ricardou, aboutit à une écriture sur le texte,[140] invite le lecteur extradiégétique à pratiquer le même exercice sur le conte et à bâtir sa lecture/écriture sur la même analyse des « jeux de mots » significatifs cachés dans le texte.[141]

En ce qui concerne les contes policiers proprement dit, il est également assez facile de trouver la trace de ce jeu sur le signifiant qui est souvent caractéristique de l'écriture poesque, même dans les contes fantastiques. Cependant, cette spécificité prend un aspect encore plus important dans les contes policiers, étant donné la prééminence du

[140] En ce sens, Legrand nous rappelle Dupin : voir notre chapitre II, *supra*, pp. 112-113.

[141] Une lecture similaire à celle que propose J.Ricardou sur les hypogrammes se retrouve, de manière plus développée, dans un article de Claude Richard à propos cette fois d'un conte fantastique. Il s'agit de « "L" ou l'indicibilité de Dieu », in *Edgar Allan Poe Écrivain* (pp. 183-205), texte dans lequel le critique analyse également les divers avatars que subit le terme « gold » dans *Ligeia*. Voir notamment l'idée de la métaphore alchimique entre « gold-god » et « lead-dead » (p. 190) : « Cette hypothèse de travail m'incite à rechercher, dans le discours, les marques textuelles confirmant l'occultation de l'élément diégétique de transmutation des métaux par une manipulation discursive dans laquelle le discours sur l'or (GOLD) se masque sous le discours sur Dieu (GOD) et le discours sur le plomb (LEAD) se masque par le discours sur la mort (DEAD). »

rôle du lecteur dans ce genre, tel que nous l'avons défini, et par conséquent tout ce qui peut modifier ou accentuer ce rôle, comme les divers « jeux de mots » destinés au lecteur, devient également primordial dans la stratégie textuelle mise en oeuvre. De jeux de mots il est forcément question lorsque l'on aborde *The Purloined Letter*, tant la logique de ce texte est intimement liée à l'élaboration d'un langage où le soupçon se porte constamment sur le mot le plus anodin, dont on craint ou espère qu'il recèle un sens caché lié à la présence d'une lettre « volée », « dérobée » à la compréhension du locuteur. Ainsi, donc, Dupin va lui-même tomber dans ce piège et laisser au ministre D— une citation qui trahit son implication dans le triangle intersubjectif qui fait de lui, du ministre, du Roi et de la Reine, les dupes du langage. Cependant, d'autres lettres se dérobent plus subtilement, et invitent le lecteur à d'autres « rêveries » langagières : par exemple, lors de la description, là encore ambiguë, de l'énigme par le Préfet de police devant le narrateur anonyme et Dupin, ce dernier souligne l'aspect équivoque des paroles de D— :

"[...] In fine, driven to despair, she [the Queen] has committed the matter to me." "Than whom," said Dupin, amid a perfect whirlwind of smoke, "no more sagacious agent could, I suppose, be desired or even imagined." (p. 210)

Non seulement le Préfet de police ne comprend pas que le désespoir de la Reine, dans son discours, peut s'avérer peu flatteur pour lui par le recours qu'elle a à ses services — elle n'attend plus rien et son appel à l'aide adressé à un personnage aussi peu compétent que G— en est un gage — mais il échoue même à saisir le sens de la remarque de Dupin, qu'il tient pour réellement élogieuse : : ***« "You flatter me," replied the Prefect, "but it is possible that some such opinion may have been entertained." »*** (p. 210). Il y a plus encore, et le Préfet, reprenant un terme central, va attirer l'attention sur une lecture autre du signifiant, à travers tout le conte : ***« for this reason I did not despair »*** (p. 210, nous soulignons). Ce terme fait référence aux deux D que nous rencontrons dans le conte (le ministre et le détective), cette « paire » de D (*Ds pair*) qui, si nous voulons continuer le jeu en français, s'affrontent selon Lacan[142] au hasard du signifiant qui pourrait, pourquoi pas, être représenté par une paire de *dés*. Une autre lecture serait également possible : le préfet, incapable de mettre le ministre en échec, va l'épargner malgré lui, ce que le langage lui fait dire à son insu (*D— spare*). Voici donc le point de départ d'un jeu sur la lettre qui va perdurer tout au long du conte, et dont les conséquences sur la lecture sont loin d'être négligeables.

Que peut-on lire dans ce jeu présent à travers toute la trame du texte, selon les occurrences d'une lettre D dont la valeur, parfois, peut varier ? La première remarque que l'on puisse formuler à ce sujet est celle, déjà suggérée, de l'incompétence du Préfet qui se traduit ironiquement par son incapacité à s'emparer de la lettre D, c'est-à-dire son incapacité à la localiser et à identifier sa position. Ainsi, à propos des domestiques du ministre, G— explique à Dupin et au narrateur : ***« They sleep at a distance from their master's apartment »*** (p. 211). Cet éloignement, qui évoque l'incapacité du Préfet à s'emparer de la lettre, est aussi la marque d'une position inaccessible de la lettre (et du ministre) par rapport à celle qu'occupe G— (*the stance of a D*, *a D— stance*), et cette allusion au déterminisme de la position vient nous rappeler le triangle intersubjectif

[142] Voir Lacan p. 51, *loc. cit.*

analysé par Lacan. C'est encore la même incompétence du Préfet, dont la stratégie a été devinée par le ministre, que le narrateur met en relief lorsqu'il insinue, sans doute involontairement, que la recherche effectuée par la police ne fut en rien surprenante aux yeux du coupable : ***« "Suppose you detail," said I, "the particulars of your search." »*** (p. 211). Si personne n'est réellement venu dire au ministre (*D— tell/tell D—*) comment sa demeure allait être fouillée, les procédés de la police parisienne sont tellement éculés qu'il n'eut aucun mal à les deviner, notamment à partir de la personnalité du Préfet, homme peu doué d'inventivité. C'est encore une fois, page 212, la position du ministre qui échappe au Préfet, et plus encore la position de la *lettre*, cette fois en tant que lettre matérielle *et* lettre alphabétique D, lorsqu'il avoue son impuissance à découvrir l'endroit où celle-ci a été cachée : « it would have been impossible to make a *deposit* in the manner you mention. » (nous soulignons). Cette position impossible à établir, c'est bien sûr celle de D— (*D— posit*), et c'est aussi la marque du conformisme du Préfet qui, habitué à sa routine procédurière, ne peut pas postuler l'existence et la position d'un homme, D—, qui le dépasse (*posit D—*) : impossible donc pour lui de s'identifier à son adversaire comme le fait Dupin, puisqu'il ne fonde pas son action et sa réflexion sur l'existence de cet adversaire différent de lui et des malfaiteurs habituels. Et c'est fort logiquement que le Préfet s'avère incapable de décrire (ou de « D » écrire) la lettre puisque s'il prétend pouvoir le faire, le texte ne met dans sa bouche aucune description digne de ce nom retranscrite par le narrateur anonyme et suggère ainsi une faille importante entre l'assertion de la compétence de la police et sa réalisation dans le texte : G— est donc bien loin d'exercer un quelconque contrôle sur la lettre (et sur la lettre D) qu'il est chargé de retrouver :

[...] "You have, of course, an accurate description of the letter?" "Oh, yes!"—And here the Prefect, producing a memorandum-book, proceeded to read aloud a minute account of the internal, and especially of the external, appearance of the missing document. (p. 213)

Lorsque Dupin entre dans le jeu de mots qui s'étend sur tout le conte c'est, contrairement au Préfet, pour reconnaître dès le départ la présence de deux D qui s'affrontent (le Préfet, lui, ne comprenait pas l'ambivalence du mot « despair »). En effet, toute la description du jeu de pair et d'impair par Dupin (p. 215) est fondée sur une reconnaissance de la dualité attachée à la lettre D, dualité qui s'exprime à travers la présence de deux D dans l'expression « even and o*dd* ». Celui qui, à l'instar du Préfet, reste fermé à cette dualité est qualifié, de façon fort pertinente, de « simpleton », de même que la réflexion du joueur expérimenté exclut l'unité : ***« but then a second thought will suggest that this is too simple a variation »*** (nous soulignons). C'est ainsi que le Préfet se voit condamné à l'échec —« defeat », p. 217 — mais c'est aussi le point de départ d'une nouvelle valorisation de la lettre D. En effet, ce terme « defeat » attribue à la lettre D une valeur privative, voire contrastive : *a defeat is the contrary of a feat (of arms)*. Dès lors se comprend mieux l'occurrence suivante de la lettre D (p. 217), dans laquelle le détective dé-voile son jeu et sa théorie sur le signifiant telle que nous l'avons déjà analysée :

" [...] The French are the originators of this particular deception; but if a term is of any importance—if words derive any value from applicability—then 'analysis' conveys 'algebra' about as much as, in Latin, 'ambitus' implies 'ambition,' 'religio' 'religion,' or 'homines honesti' a set of honorable men."

Ce que Dupin tente de faire ici, tout en se posant comme seul maître du signifiant, et de la faille entre signifiant et signifié, c'est de ne pas commettre l'erreur commise par le Préfet ; Dupin ne veut pas « cesser de prendre » (*de-ceptio*) la lettre, il veut se l'approprier. Ainsi, l'usage qu'il fait du terme « derive » peut également se lire comme l'affirmation d'un contrôle exercé par le détective sur la *faille* du langage qu'il prétend colmater par son interprétation et son travail herméneutique (*de-rive, stop the rift*) ; c'est du reste le sens de sa référence aux termes latins qu'il emploie pour montrer non seulement son érudition mais aussi — et surtout — pour manifester sa maîtrise du système signifiant. Reconnaissant la présence de son adversaire, l'autre D, le détective va donc s'employer à la combattre tout autant afin de récupérer la lettre volée que, métaphoriquement, pour accomplir sa quête de l'unité entre signifiant et signifié, ce que le Préfet est incapable de faire dans la mesure où il ne perçoit pas la dualité problématique au coeur de la lettre.

L'étape suivante de notre lecture va concerner ce qui nous a été plus tôt « dérobé » par le narrateur, et qui va trouver son expression dans le discours du détective, c'est-à-dire la description de la lettre (p. 220). Cette description retardée figure la confrontation attendue entre Dupin et son adversaire le ministre, et pour cette raison le passage est riche en doubles initiales parsemées à l'intérieur de plusieurs mots : « the mi*dd*le of the mantelpiece », « across the mi*dd*le », « a*dd*ressed ». La position médiane de la lettre par rapport à la cheminée, ici accentuée, assure au passage une fonction centrale dans le récit, d'autant plus que les deux initiales « cachées » dans le terme « mi*dd*le » se trouvent elles aussi au beau milieu du mot. En effet, ce passage révèle toutes les ruses employées par le ministre pour modifier l'aspect de la lettre et tromper ainsi la vigilance des agents de G—, et la transformation subie par la missive en question se trouve exprimée de façon intéressante du point de vue qui nous occupe, c'est-à-dire dans la perspective d'un jeu sur les mots :

It was torn nearly in two, across the middle—as if a design, in the first instance, to tear it entirely up as worthless, had been altered or stayed in the second. [...] Here the seal was large and black, with the D— cipher [...]. (p. 220)

Du signe de la lettre D (*D sign*) le ministre a fait son propre signe (*D— cipher*), signe d'une supercherie que Dupin va s'employer à démêler (*decipher*) afin de s'approprier lui-même cette lettre et, pense-t-il, supprimer la faille langagière qu'il prétend pour sa part maîtriser. Ainsi, la qualification par Dupin de la méthode utilisée par D— pour modifier l'aspect extérieur de la lettre va s'avérer déterminante : ***« [It was] so suggestive of a design to delude the beholder into an idea of the worthlessness of the document »*** (p. 221). Revenant au signe de la lettre (*D sign*), le détective met à jour les manoeuvres de son adversaire, pour révéler la véritable nature de la lettre et, finalement, se l'approprier en un terme qui ne peut paraître anodin dans un contexte tellement déterminé par une succession de lettres D. Ce terme, c'est bien sûr le mot « idea » (*I/D*) dont l'écriture abrégée (*ID*) suggère également qu'il s'agit ici d'identité, et de coïncidence parfaite entre signifiant et signifié, objet de la quête du détective. Mais une ombre plane sur ce dénouement trop tôt énoncé, à travers la proximité du verbe « to delude », et aussi peut-être parce que le détective Dupin ne porte pas ce nom par hasard ; il va donc être dupé lui aussi par le langage, comme le ministre qui a voulu s'approprier la lettre. A la fin du texte, voici comment Dupin savoure sa victoire sur son adversaire :

In the present instance I have no sympathy—at least no pity—for him who descends. He is that monstrum horrendum, an unprincipled man of genius. (p. 222)

Celui qui renvoie la lettre à son destinataire — *him who D sends* — c'est-à-dire Dupin, est également celui qui a voulu abolir la distance entre signifiant et signifié ; et c'est fort justement, bien que ce soit involontaire, que Dupin hésite à dire qu'il ne ressent pour lui aucune « sympathie » car précisément et, pourrait-on dire, étymologiquement, Dupin souffre avec lui (avec D—) d'être contredit par le signifiant qui met dans sa bouche des propos apparemment relatifs au ministre mais qui s'appliquent en fait à lui-même. L'orgueilleuse prétention au contrôle du signifiant est ainsi finalement démentie par le langage qui fait du détective l'*alter ego* du criminel dans sa quête impossible du contrôle de la lettre, car si Dupin croit avoir réussi, le langage parle *à travers lui* et dit la défaite de son entreprise. En ce sens, Dupin et D—, les deux initiales, sont de nouveau réunis par la lettre qui se trouve, précisément, ***« in the middle of the blank sheet »*** (p. 222), cette lettre que le détective laisse à son adversaire, pensant à tort parachever ainsi son triomphe.

Serait-il possible de retrouver ce cheminement dans *The Murders in the Rue Morgue*, et ainsi d'apporter une confirmation à notre théorie d'un jeu sur le signifiant, d'un jeu de mots constituant un niveau de lecture spécifique, et validant de cette manière un certain rôle du lecteur ? Si les indices de la présence d'un tel jeu sont moins systématisés que dans *The Purloined Letter*, ils sont néanmoins bien présents. Ainsi, l'emprise du signifiant sur Dupin peut se découvrir par un détail onomastique qui veut que le détective cherche à innocenter un personnage au nom évocateur : Adolphe Le Bon : ***« [...] besides, Le Bon once rendered me a service for which I am not ungrateful. »*** (p. 153). Voici que point à nouveau, sous un autre aspect, l'implication du détective dans l'histoire qui le faisait combattre D— pour des raisons tout aussi personnelles (voir *The Purloined Letter*, p. 222). Mais il faut surtout remarquer que Dupin obéit ici sans s'en rendre compte au signifiant et à la valorisation qu'il implique quant à un personnage désigné de façon si éloquente. Mais c'est surtout la profusion de termes français qui va nous intéresser à propos de ce conte, car ils ont une fonction assez proche de celle que l'on peut attribuer à la lettre insaisissable du texte précédent. Un bref recensement suffira à établir leur fréquence : « *bizarrerie* », « *abandon* » (p. 144), « *charlatânerie* » (p. 145), « *sacré* », « *diable* » (pp. 149, 150), « *mon Dieu* » (pp. 150, 162), « *mansardes* » (p. 151), « *loge de concierge* » (p. 153), « *gendarme* » (p. 154), « *Je les ménageais* » (p. 154), « *outré* » (pp. 154, 160), « *ferrades* » (p. 158, terme sans doute inventé par Poe dans ce sens), « *Bois de Boulogne* » (p. 163), « *Jardin des Plantes* » (p. 167), sans oublier la citation de Rousseau tout à la fin du texte. Il est certes possible d'expliquer la fréquence de ces termes par le désir, chez le narrateur anonyme, de faire ressortir le cadre de son récit et, pour un public américain, l'aspect « exotique » de ce cadre. Cependant, certains passages du récit, notamment parmi ceux dans lesquels le narrateur se permet d'intervenir dans le métarécit de Dupin, mettent en exergue la difficulté à utiliser de la sorte un français qui se refuse parfois à la traduction, ou même certaines mésententes quant à la pertinence du vocabulaire employé :

[the word "affaire" has not yet, in France, that levity of import which it conveys with us] (p. 148) "[...] An inquiry will afford us amusement [I thought this an odd

term, so applied, but said nothing] [...]" (p. 153) I have said that the whims of my friend were manifold, and that Je les ménageais:—for this phrase there is no English equivalent. (p. 154)

Cet aspect implique donc le caractère approximatif de certains termes tels qu'ils sont employés dans le conte ; et dès lors le rapport du lecteur au texte en est changé.

En effet, qu'il s'agisse de l'appréciation (toujours plus ou moins subjective) du réseau de jeux de mots dans *The Purloined Letter*, ou bien de la réaction du lecteur aux termes français dans *The Murders in the Rue Morgue*, le texte poesque apparaît « ouvert » dans la mesure où il laisse à son lecteur une certaine latitude dans l'actualisation de stratégies textuelles qui n'en constituent pas moins des structures avérées dans les contes. Ainsi, le lecteur fera « ce qu'il veut » des noms français parsemant *The Murders in the Rue Morgue*, il leur attribuera des valeurs parfois éminemment déterminées par sa subjectivité, mais il entrera par là même dans l'actualisation d'une stratégie *prévue* par le texte. De même, la technique des calembours telle que nous avons essayé de la mettre en lumière *dans The Purloined Letter* peut amener à des résultats variés mais qui n'en seront pas moins légitimes du point de vue de la lecture du texte. En somme, on voit bien ici que ce dont il s'agit, c'est de la lecture du genre comme « en jeu », comme « machine à lire », pour reprendre une formule célèbre, et avant tout comme instrument de *plaisir du lecteur* qui, dans cette perspective, se place dans une position où il est en mesure de *jouer* avec le langage et non plus, comme Dupin ou D—, d'en subir l'amère ironie.

Remarquons aussi que ce plaisir du texte, qui prend racine dans le jeu sur le signifiant, met en scène le *désir* du lecteur, du sujet de la lecture lors de l'expérience qu'il fait du texte. En effet, l'accomplissement d'un désir du lecteur se trouve au coeur du jeu sur les mots, comme le remarque Sigmund Freud dans *L'interprétation des rêves*, puisque ce désir se réalise à travers la présence d'une image, c'est-à-dire d'un signifiant :

Nous avons appris que le rêve représente un désir comme accompli. [...] Ce caractère des rêves est si souvent apparent que l'on se demande comment le langage des rêves n'a pas été compris dès longtemps. Prenons comme exemple un rêve que je puis provoquer à volonté, qui est en quelque sorte une expérience. Quand j'ai mangé le soir les sardines, des olives ou quelque autre hors-d'oeuvre salé, j'ai soif la nuit et je me réveille. Mais j'ai d'abord un rêve, toujours le même : je bois. J'aspire l'eau à grands traits, elle a un goût exquis, je la savoure comme un homme épuisé, je me réveille et dois réellement boire. La raison de ce rêve si simple est la soif que je sens bien au réveil. (p. 114)[143]

Le sujet lisant qui réalise un désir profond dans le jeu des signifiants peut ainsi retrouver le plaisir d'un retour à l'origine, si l'on en croit la remarque de Freud sur les jeux de mots, précisément, et le plaisir qu'ils génèrent chez le sujet :

Je veux parler des deux propositions selon lesquelles, d'une part, le mot d'esprit a pu produire de telles condensations créatrices de plaisir durant son développement, au stade du jeu, c'est-à-dire pendant l'enfance de la raison, d'autre part, parvenu à des stades supérieurs, il accomplit la même opération en immergeant la pensée dans l'insconscient. L'infantile est en effet la source de l'insconscient, les processus de pensée insconscients ne sont rien d'autre que

[143] ***L'Interprétation des rêves, chapitre III, « Le rêve est un accomplissement de désir », Paris, P.U.F., 1980.***

ceux qui se trouvent mis en place dans la prime enfance, à l'exclusion de tout autre. La pensée qui s'immerge dans l'inconscient en ayant pour fin de former le mot d'esprit ne fait que se rendre dans l'ancien lieu familier de son jeu d'autrefois avec les mots. L'acte de penser se trouve reporté pour un temps au stade infantile, afin qu'il puisse ainsi s'approprier à nouveau cette source infantile de plaisir. (pp. 306-307).[144]

Ce désir régressif de jeu sur le signifiant — où « régressif » renvoie à un plaisir du retour à l'enfance — n'est sans doute pas le seul désir qui puisse animer le lecteur dans son expérience du texte poesque, mais il constitue une motivation possible du jeu avec le symbolique et de la lecture qui s'y rattache, lecture riche de significations multiples.

Une question se pose cependant quant à la validité d'une telle lecture, et des limites à lui imposer. Il s'agit en fait de la même question, à laquelle une réponse claire est apportée, par exemple par Umberto Eco commentant la lecture de Derrida sur *The Purloined Letter* :

Ainsi, Derrida part de la fabula (sélectionnée selon ses propres tendances idéologiques qui l'amènent à déterminer ce qui selon lui est le topic de toute l'affaire, une histoire de castration) pour aller vers les structures actantielles, en montrant comment elles se manifestent aux niveaux profonds du texte. Bonne ou mauvaise, l'opération est en tout cas légitime.[145]

C'est donc ici de la lecture en tant que ***« coopération textuelle comme [...] activité promue par le texte »*** [146] qu'il s'agit, et cette « limite de l'interprétation » est sans doute le meilleur garant contre les dérives interprétatives qui amèneraient à négliger l'essentiel, c'est-à-dire les stratégies mises en oeuvre par le texte, notamment, en ce qui concerne ce qui nous a intéressé dans ce chapitre, celles qui requièrent à un degré particulier la coopération du Lecteur Modèle.

Ce lecteur, dès lors que ces limites ont été fixées, peut légitimement s'absorber dans son activité favorite en compagnie, semble-t-il, des personnages du récit qui l'invitent à se joindre à cette aventure interprétative si particulière :

For one hour at least we had maintained a profound silence; while each, to any casual observer, might have seemed intently and exclusively occupied with the curling eddies of smoke that oppressed the atmosphere of the chamber. For myself, however, I was mentally discussing certain topics which had formed matter for conversation between us at an earlier period of the evening; I mean the affair of the Rue Morgue, and the mystery attending the murder of Marie Rogêt. (The Purloined Letter, p. 208).

Cet observateur accidentel, ce Lecteur Modèle dont le rôle dans les contes policiers se trouve particulièrement accentué,[147] va ainsi rêver dans et avec ce texte ouvert qui le rend tout autant acteur que spectateur de la lecture. Et cette ouverture du texte contribue à faire de lui un être proche de Pierre Ménard, ce personnage de Jorge Luis Borges qui,

[144] ***Le Mot d'esprit et sa relation avec l'insconscient, Paris, Gallimard, 1988.***

[145] ***Lector in fabula, p. 237-238.***

[146] *ibid*, p. 71.

dans *Fictions*, chaque fois qu'il relit le *Don Quichotte* de Cervantès écrit un livre nouveau.

[147] Le Lecteur Modèle des contes policiers semble bien être particulier car, si le genre policier n'est pas le seul à proposer des textes « ouverts », la structure du récit impossible qui le caractérise contribue à développer cet aspect de façon spécifique. En effet, c'est bien la faille entre narration et histoire, avec ses conséquences sur le langage utilisé dans les contes, qui pousse le lecteur à chercher *ailleurs* un plaisir du texte : ailleurs, c'est-à-dire dans l'interprétation ouverte favorisée par ces textes à travers les stratégies que nous venons d'analyser (telles que les jeux de mots ou les emprunts à d'autres langues, qui induisent une certaine liberté dans l'attitude du lecteur face au texte qu'il peut, selon la terminologie d'U. Eco, *interpréter* sans pour autant, et de manière « illicite », l'*utiliser*).

PARTIE II WILKIE COLLINS ET CHARLES DICKENS

INTRODUCTION

T.S. Eliot, dans son article consacré à Charles Dickens et à Wilkie Collins,[148] considère *The Moonstone* comme ***« [the] first, the longest, and the best of modern English detective novels »***. Si tous ne partagent peut-être pas son enthousiasme pour cet auteur très apprécié dans les années 1860, et que l'on taxa parfois de sensationnalisme, il est incontestable que cette oeuvre, publiée en 1868, appartient bien au genre policier. La présence d'un détective chargé d'élucider un vol, ainsi que les nombreux personnages qui apparaissent comme suspects au cours du roman, sont des traits caractéristiques et annonciateurs de ce genre. En ce qui concerne Dickens, la relation de *Bleak House* avec le roman policier peut paraître moins évidente, car cette oeuvre est souvent lue comme un « Bildungsroman », c'est-à-dire comme le roman d'initiation d'Esther à la recherche de sa mère. On sait pourtant à quel point Collins et Dickens furent liés, autant sur le plan professionnel que sur le plan affectif, et le rapprochement de leurs deux oeuvres n'est pas surprenant en soi.[149] D'autre part, *Bleak House*, publié en 1854, peu avant *The*

[148] T.S. ELIOT, « Wilkie Collins and Dickens », *Selected Essays*, London, Faber, 1932.

Moonstone, présente aussi des aspects génériques qui se rattachent à ceux du roman de Collins, tels que l'énigme du meurtre de Tulkinghorn et l'enquête que mène à ce sujet l'inspecteur Bucket, premier policier à apparaître dans une oeuvre de fiction en tant qu'enquêteur principal. Il semble donc bien que l'on peut considérer les deux auteurs, et les deux romans, comme « policiers », et les situer à l'origine même du genre, en ce milieu de XIXe siècle.

CHAPITRE I RÉCIT ET IDENTITÉ - ÉTUDE NARRATOLOGIQUE

Wilkie Collins, comme Charles Dickens, si l'on compte ce dernier parmi les auteurs « policiers », ont écrit leurs deux oeuvres les plus marquantes durant ce que Julian Symons[150] appelle l' « Interregnum », c'est-à-dire durant la période stratégique qui va d'Edgar Poe (*The Murders in the Rue Morgue*, 1841) à Conan Doyle (*A Study in Scarlet*, 1887). Selon Symons[151], les auteurs anglais de cette période étaient à la recherche d'un type stable de détective, comme celui que Doyle allait créer avec l'infaillible Sherlock Holmes. Cela allait les pousser à explorer certains thèmes repris plus tard par les auteurs modernes, comme celui du détective-coupable. Ainsi, selon Jean-Pierre Naugrette : ***« Again, for lack of type or pattern, Collins by-passes the standard Doylian detective and announces more modern detective fictions. »*** [152]

Cette modernité « par anticipation » reste aujourd'hui bien sensible dans ces deux oeuvres, et c'est elle qui rend leur narration si singulière. Encore faut-il la mettre en lumière dans le cadre des conventions du récit policier : c'est ce que nous allons tenter de faire à travers une étude narratologique comparée centrée sur la construction du secret et son expression dans le récit.[153]

I. TEMPORALITÉS.

A. Ordre.

La première structure à analyser est celle du temps : comment est-il traité dans les deux romans, et que peut-on en déduire sur l'énigme policière ? En ce qui concerne les

[149] Voir notamment Jean RUER, *Wilkie Collins*, 2 vol., Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990, chapitres XII et XIV (vol. 1).

[150] Julian SYMONS, *Bloody Murder: from the detective story to the crime novel*, London, Pan, 1992.

[151] Repris par Jean-Pierre NAUGRETTE, *W. COLLINS: The Moonstone*, Paris, Didier Erudition CNED, 1995. Voir pp. 57-58.

[152] NAUGRETTE, *ibid.*, p. 59.

[153] Cette étude se fonde elle aussi sur l'ouvrage de Gérard GENETTE, « Discours du récit », in *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

anachronies, on remarque chez Collins d'assez nombreuses prolepses plus ou moins explicites, comme lorsque Rosanna, contemplant les sables mouvants, murmure d'un air inquiet à Betteredge : ***« Sometimes [...] I think that my grave is waiting for me here »*** (p. 58). D'autres prolepses sont internes au discours des narrateurs, c'est-à-dire qu'elles annoncent ce que le narrateur racontera lui-même plus tard. De ce point de vue, c'est Betteredge qui est le plus représentatif par ses annonces qui sont déjà une mise en perspective de son discours et anticipent une certaine réflexivité de la narration parlant d'elle-même : ***« I am sorry I drifted into writing about it; and not without reason, as you will see when we have gone together a little longer »*** (p. 80).[154] Enfin, un troisième type de prolepses s'apparente davantage à une prophétie[155] car il consiste en prédictions exprimées par des personnages assumant la fonction de détectives :

Now I'll tell you, at parting, of three things which will happen in the future. (Cuff, p. 220). In a year from the time when the Moonstone was pledged, the Indians will be on the watch for their third chance. (Murthwaite, p. 337).

Ces fenêtres ouvertes par endroits sur le futur pourraient laisser penser que les narrateurs maîtrisent leur destin. Cependant, on trouve également une expression parodique de ces prédictions à travers le lit de Procuste qu'est pour Betteredge le roman de Defoe, *Robinson Crusoe*, qu'il oppose à toute réalité déplaisante. Il peut ainsi, selon lui, maîtriser son anxiété[156] et pressentir l'arrivée d'une personne, comme il le prétend devant l'arrivée inopinée de Franklin (p. 344). Que n'a-t-il profité de ses dons mystérieux pour empêcher le vol de la pierre de lune ou bien l'assassinat de Godfrey Ablewhite ! On voit bien quel contrepoint ironique Betteredge apporte à ce fameux Cuff, détective si réputé[157] et pourtant si inefficace dans le roman.

Ce contrepoint nous amène en retour à nous interroger sur la valeur des analepses dans le récit : elles sont nombreuses et souvent significatives. Ainsi, on trouve parfois des indications de la voix auctoriale (ou est-ce le compilateur Franklin Blake qui est censé parler ?) se référant à des parties antérieures du récit[158]. Le même procédé est suggéré lors de la lecture de la lettre de Rosanna (pp. 361-379) qui reprend certains événements narrés par Betteredge dans une toute autre perspective, et invite ainsi le lecteur à comparer les deux récits. Cette invitation est à la base du pacte lecture/écriture dans le roman policier, car c'est par la relecture, par la recherche des indices, que le lecteur joue vraiment son rôle de détective cherchant la solution de l'énigme. On a ainsi affaire à une lecture du vertige, une lecture toujours en mouvement sur elle-même par sa ré-interprétation constante du passé de l'écriture.

Il faut cependant apporter une nuance à cette analyse. En effet, dans *The*

[154] Voir aussi p. 86 et p. 92.

[155] Voir Naugrette, *op. cit.*, pp. 27-31.

[156] Voir p. 67, par exemple.

[157] Voir les propos de Franklin p. 132.

[158] Voir pp. 282 et 514.

, le discours analeptique ne se limite pas aux quelques chapitres qu'il nous est recommandé de relire pour mieux « comprendre » l'énigme. Ici encore, l'ironie joue à plein, car le passé auquel il faut se référer pour appréhender la gemme sacrée dépasse le texte : c'est le passé mythique de l'Inde hindoue, évoqué dans le Prologue du texte, « Extrait d'un papier de famille », c'est-à-dire exempt de toute subjectivité narratrice. Si nous pouvons relire la narration de Betteredge et la comparer à celle de Rosanna, la lecture analeptique s'avère impossible à mener jusqu'au bout car nous butons sur le Prologue qui lie le passé de la pierre à un passé bien trop lointain et surtout sans comparaison possible avec une autre vision narrrative puisque le Prologue n'est pas contesté par une seconde version. Partie du texte vers le texte, c'est bien sur un autre texte que la relecture échoue, aux deux sens du terme.

Prolepses, prédictions trompeuses, analepses suggérant une relecture finalement partielle, Collins semble avoir tracé une voie bien sinueuse à son lecteur. Qu'en est-il de Dickens ? Les choses semblent plus simples, au premier abord, puisque la moitié du roman est narrée au présent, par un narrateur inconnu et (presque) omniscient. Mais en ce qui concerne le récit à la première personne d'Esther, on rencontre bien des prolepses et des analepses[159]. Esther utilise donc des prolepses, mais elles sont, comme chez Collins, d'un genre particulier : elles consistent en un trouble dans le discours d'Esther lorsqu'elle parle d'Allan Woodcourt, trouble dans lequel le lecteur, en bon herméneute, va bien sûr reconnaître le trouble d'un amour naissant. Ce trouble prend la forme d'un non-dit, d'un oubli concernant le jeune homme. Ainsi, on peut lire page 233 :

I have omitted to mention in its place, that there was some one else at the family dinner party. It was not a lady. It was a gentleman. It was a gentleman of a dark complexion—a young surgeon. He was rather reserved, but I thought him very sensible and agreeable. At least, Ada asked me if I did not, and I said yes.

Woodcourt n'est pas nommé ici, de même qu'il ne l'était pas lors de sa première apparition, au chevet de Nemo/Hawdon mourant (p. 190). Il est aussi remarquable que ce trouble du discours se manifeste chez Esther par un bégaiement (voir p. 255) qui annonce la fausse clôture du roman sur un tiret « guillotinant » un discours sans fin (p. 935 : « even supposing—. »). La tentation proleptique du discours est ainsi à la fois présente (l'amour d'Esther pour Woodcourt se devine dans ces pages) et absente par le fait que le nom de l'aimé n'est pas cité.[160] Que le discours bégaie, s'interrompe, est peut-être aussi la manière la plus frappante d'ouvrir le récit sur un avenir indéterminé.

Les analepses sont bien sûr présentes dans la narration d'Esther lorsque John Jarndyce lui relate l'histoire de Bleak House (p. 146 sq.), ou lorsque Miss Flite raconte à Esther comment elle s'est retrouvée impliquée dans le procès Jarndyce et Jarndyce (p. 554 sq.). Cependant, ces analepses explicatives ne sont pas les plus intéressantes car

[159] Prolepses et analepses sont plus rares dans le récit du narrateur anonyme, malgré quelques exceptions, notamment au chapitre 7, lorsque la légende de « l'Allée du Fantôme » (« The Ghost Walk ») est relatée non par le narrateur lui-même mais par Mrs Rouncewell (pp. 139-141).

[160] Voir aussi p. 294 : « I shouldn't wonder if Somebody left them on purpose ». La défiance d'Esther par rapport à Mrs Woodcourt, sa future belle-mère est exprimée de la même façon, p. 467, car elle aussi participe de la révélation progressive des sentiments d'Esther envers Adam Woodcourt.

elles sont somme toute courantes dans la narration romanesque. Il est en revanche important de remarquer qu'elles sont toutes incluses dans un passé plus vaste qui englobe la plupart des intrigues secondaires (les « sub-plots ») du roman, le passé mythique du procès, rappelé dans ces termes :

Innumerable children have been born into the cause; innumerable young people have married into it; innumerable old people have died out of it. [...] The little plaintiff or defendant, who was promised a new rocking-horse when Jarndyce and Jarndyce should be settled, has grown up, possessed himself of a real horse, and trotted away into the other world. [...] there are not three Jarndyces left upon the earth, perhaps, since old Tom Jarndyce in despair blew his brains out at a coffee-house in Chancery Lane; but Jarndyce and Jarndyce still drags its dreary length before the Court, perennially hopeless. (p. 52).

De la même façon que le roman de Collins stoppe la lecture analeptique en situant la pierre dans un passé mythique inaccessible, le lecteur de *Bleak House* se trouve confronté à l'énigme d'un procès séculaire, elle aussi ancrée dans un texte, non pas un texte anonyme comme le Prologue de *The Moonstone*, mais un texte multiple et démesuré :

presently great bundles of papers began to be carried out—bundles in bags, bundles too large to be got into any bags, immense masses of paper of all shapes and no shapes, which the bearers staggered under, and threw down for the time being, anyhow, on the Hall pavement, while they went back to bring out more. (p. 922).

C'est bien la même technique que celle de Collins qui est utilisée ici, en somme une variation sur le même thème.

B. Durée.

L'étude des anachronies chez Dickens met donc en lumière des prolepses suggérées par certains non-dits dans le discours d'Esther et des analepses qui viennent achopper sur le texte du procès. De même, notre lecture de Collins a fait apparaître des prolepses dont le caractère douteux (voir Betteredge et son *Robinson Crusoe*) incite à une lecture analeptique elle-même limitée par le Prologue. Même si *Bleak House* semble plus « ouvert » sur l'avenir de par le caractère singulier de ses prolepses, il faut surtout retenir cette relecture analeptique propre au roman policier, où le lecteur interprète *a posteriori* les événements passés comme des indices du futur. Mais cette relecture a ses limites, et l'impossibilité, par exemple, pour le lecteur, de savoir qui a tué Tulkinghorn dans *Bleak House* n'est qu'un avatar de cette impossible remontée du temps figurée par l'origine mythique et inaccessible qu'est le procès Jarndyce.

Cette première impossibilité va-t-elle avoir des conséquences sur une autre partie de la structure temporelle, la durée narrative ? Le rapport entre la durée d'un événement dans la diégèse et la longueur du segment narratif qui lui est dévolu est-il modifié dans les oeuvres étudiées ?

Pour répondre à ces questions, il suffit de penser aux deux points culminants du roman de Collins, c'est-à-dire le vol du diamant et sa répétition symbolique par Franklin sous l'effet de l'opium. Une première constatation s'impose : le vol ne donne lieu à aucune

transcription dans le discours. En effet, il s'agit ici de la transgression sur laquelle l'énigme policière est fondée et elle se refuse donc à toute narration puisque c'est l'acte même sur lequel les protagonistes vont enquêter afin de découvrir son auteur. Le vol est donc représenté par un *blanc* au coeur du texte,[161] situé à la page 114. Ce qui est plus remarquable, en revanche, c'est que le discours des narrateurs-témoins (et parfois enquêteurs, comme c'est le cas pour Blake et Betteredge), vient remplir l'espace narratif autour de ce blanc avec un matériau important et parfois digressif. Ainsi, les propos de Betteredge traitant de la perfidie des femmes (pp. 43-44), ou les leçons de moralité données par Miss Clack, apparaissent *a posteriori* comme des palliatifs destinés combler ce vide de la narration quant à la péripétie majeure, le vol.

Si l'on s'intéresse à l'autre « pic » de l'histoire, la répétition du vol par Franklin sous l'influence de l'opium, une lacune semblable apparaît. En effet, cette répétition, mise en scène avec tant de soin par Ezra Jennings, échoue finalement à reproduire la transgression, puisque Franklin, après avoir pris le substitut du diamant dans la chambre de Rachel, le laisse tomber par terre et va s'endormir sur le sofa (p. 479). Il n'y aura donc pas de répétition exacte et intégrale du vol, et pourtant... Pourtant cette scène a été minutieusement préparée par Jennings durant des journées et des pages entières, jusqu'au crescendo du journal, plein de suspense, qui relate son insuccès (p. 447-483). En d'autres termes, le vol est ici encore représenté par un vide dans la narration, comblé de part et d'autre par de nombreuses pages. Quelque chose échappe donc au récit, dans un cas comme dans l'autre, et la durée narrative des segments destinés à capturer cet irréductible pose la question de la capacité de la narration à *représenter* l'histoire réelle, le référent.

Le problème de la durée narrative dans *Bleak House* est traité d'une manière apparemment tout à fait différente. Dans le récit au passé d'Esther, nous trouvons peu de traces d'un traitement du temps significatif au plan psychologique : Esther se contente de retracer les événements de la diégèse dans leur ordre chronologique et leur donne une longueur dans le récit sensiblement équivalente à leur importance dans la diégèse. Ainsi, elle va bien sûr relater la recherche de sa mère avec Bucket dans deux chapitres assez longs (les chapitres 57 et 59), mais dont l'intérêt dans l'histoire justifie l'étendue. De même, on ne trouvera pas dans son récit de longues descriptions mettant en valeur l'écho que certaines scènes pourraient avoir dans sa psyché. Paradoxalement, c'est dans le récit au présent du second narrateur que se fait jour ce qu'il est convenu d'appeler, selon la distinction de Bergson, un temps psychologique. Bien que ce narrateur ne représente aucun personnage diégétique, et malgré l'utilisation du présent qui tendrait au premier abord à lui conférer une qualité intemporelle, c'est lui qui exploite au mieux les ressources de la durée narrative, afin de mettre en valeur l'importance ou l'aspect symbolique de certains passages. Au chapitre 47, il nous fait ressentir la lente agonie de Jo grâce à la métaphore de la carriole : « The car is shaken all to pieces » (p. 705). Il charge ses descriptions des salons de Chesney Wold de détails forts qui annoncent souvent ce qui va s'y passer, et il sait exprimer ce qui dans ces lieux apparaît comme une présence spirituelle[162] :

[161] Voir également NAUGRETTE, *op. cit.*, p. 12.

But the fire of the sun is dying. Even now the floor is dusky, and shadow slowly mounts the walls, bringing the Dedlocks down like age and death. And now, upon my Lady's picture over the great chimney-piece, a weird shade falls from some old tree, that turns it pale, and flutters it, and as if a great arm held a veil or hood, watching an opportunity to draw it over her. Higher and darker rises shadow on the wall—now a red gloom on the ceiling—now the fire is out. (p. 621)

Le temps psychologique semble donc bien ressortir à cette seconde narration qui est à même de suggérer les liens secrets qui unissent les différents protagonistes :

What connexion can there be, between the place in Lincolnshire, the house in town, the Mercury in powder, and the whereabout of Jo the outlaw with the broom, who had that distant ray of light upon him when he swept the churchyard-step? What connexion can there have been between many people in the innumerable histories of this world, who, from opposite sides of great gulfs, have, nevertheless, been very curiously brought together! (p. 272).

Si le roman dissocie l'intériorité, liée à un narrateur anonyme et non représenté, de l'héroïne dont il raconte l'histoire, c'est pour marquer la non-coïncidence du sujet de l'énoncé et d'un sujet plus profond, siège de la véritable intériorité. Cet être profond reste irréconciliable à un narrateur représenté dans le texte, et donc quelque chose échappe à la narration d'Esther pour aller se loger dans le second récit anonyme, c'est-à-dire totalement en dehors d'elle. Le roman policier, chez Dickens comme chez Collins, semble bien poser la question de la capacité de la narration à représenter.

C. Fréquence.

Ce problème soulevé par la durée narrative est également au coeur du traitement de la fréquence par les deux auteurs. Collins, tout d'abord, utilise un type de récit répétitif, où ce qui s'est passé une fois est relaté plusieurs fois. C'est bien sûr le cas avec la lettre de Rosanna à Franklin (p. 361-379), où celle-ci reprend des événements déjà traités par Betteredge dans son récit de la première partie du roman. De même, les narrateurs sont amenés à revenir sans cesse sur la même soirée d'anniversaire de Rachel et sur le même événement, le vol.[163]

D'autre part, *Bleak House* n'est pas à proprement parler un récit répétitif, car les deux narrations sont bien distinctes et l'une ne relate jamais des événements déjà racontés dans l'autre. Cependant, ce cloisonnement entre les récits a également un effet particulier et proche de celui que produit le récit répétitif chez Collins. Lorsqu'Esther, accompagnée de l'inspecteur Bucket, se rend chez Mr et Mrs Snagsby, pour tenter d'apprendre où est sa mère, nous lisons : ***« We went downstairs, followed by Mr Snagsby, as I soon found the little man to be »*** (p. 861, nous soulignons). C'est-à-dire qu'à l'inverse du lecteur, qui connaît Mr Snagsby depuis les premiers chapitres, Esther découvre ce personnage. De la même façon, le lecteur va apprendre que George est le fils de Mrs

[162] Sur ce point, voir également J. Hillis MILLER, « *Bleak House* and the Moral Life », in *Charles Dickens, Bleak House*, DYSON A.E. dir., London, Macmillan, 1969, pp. 156-191, et notamment p. 180, où il analyse cette citation.

[163] Voir le discours de Murthwaite (p. 329-338) et également tous les détails que Jennings demande à Franklin pour reconstituer dans la demeure de Frizinghall le même décor que ce soir-là.

Rouncewell, ou que Boythorn et Miss Barbary ont autrefois été fiancés.[164] Chez Collins comme chez Dickens, le récit revient donc souvent sur le même événement ou les mêmes personnages : ne faut-il pas voir là, encore une fois, le signe d'une difficulté à rendre compte de l'histoire par le discours ?

Le temps nous a donc fourni un important champ d'études dans lequel est d'abord apparue la limite d'une lecture analeptique achoppant sur un passé mythique. La durée narrative, elle, est traitée de telle manière que le discours apparaît comme un substitut sans fin au vide de la narration du vol (chez Collins) ; ou bien elle scinde le discours en deux, le rendant inapte à représenter l'intégralité d'une psyché (chez Dickens). Enfin, l'utilisation d'un récit répétitif ou la révélation répétée d'aspects nouveaux chez des personnages connus confirme dans les deux oeuvres l'impression d'un retour de la narration sur les mêmes éléments. Formulée ainsi, cette étude révèle un problème narratif fondamental, à savoir que le roman policier, comme tout roman, distingue la narration et l'histoire dont la narration est censée rendre compte, mais de telle manière que l'histoire échappe toujours à la narration, au récit. On retrouve ici la division entre histoire du crime et histoire de l'enquête, proposée par Jacques Dubois[165] : le récit, l'enquête, cherche à reconstituer l'histoire, le crime, et cette quête s'avère bien difficile.

II. VISIONS.

La narration se trouve ainsi placée au coeur de notre réflexion sur le récit policier, et il va falloir l'étudier de plus près afin de déterminer les enjeux de cette quête de l'histoire par le récit. La vision narrative des deux romans va nous y aider, car elle détermine fortement la narration.

Dans *The Moonstone*, tout d'abord, on a affaire à plusieurs focalisations internes successives par chacun des narrateurs-témoins. A l'intérieur de la focalisation interne, Genette distingue la focalisation variable, où la focalisation passe d'un personnage à un autre pour revenir ensuite au même personnage (comme, par exemple, dans *Madame Bovary*) et la focalisation multiple, où le même événement peut être décrit plusieurs fois selon différents points de vue, comme dans les romans épistolaires. Dans quelle catégorie ranger *The Moonstone* ? L'opinion de J.-P. Naugrette est intéressante sur ce point :

What is striking in The Moonstone is that the focalization is both variable and multiple: Franklin Blake and Betteredge appear twice as narrators of different events, but the same event can also be viewed several times like in epistolary novels—and letters indeed are extremely important here, especially Rosanna's long posthumous letter to Franklin Blake.[166]

[164] Même si ces révélations ne reposent pas sur le même jeu entre les deux récits focalisés, l'un sur Esther, l'autre sur un narrateur anonyme, elles sont symptômatiques de l'intention générale de l'auteur dans ce domaine.

[165] Jacques DUBOIS, *Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992. Voir le chapitre 4.

[166] NAUGRETTE, op. cit., p. 35

Ainsi, les narrateurs principaux du roman, Franklin Blake et Betteredge, sont les consciences par lesquelles le lecteur « voit » l'histoire, mais leur récit est comme contesté de l'intérieur par d'autres récits. On pense ici, bien sûr, à l'avertissement, plutôt amusant par son côté péremptoire, que Betteredge adresse au lecteur à propos de Miss Clack, avertissement qui montre bien la mauvaise grâce avec laquelle le vieux serviteur se voit retirer la responsabilité du récit :

I hear you are likely to be turned over to Miss Clack, after parting with me. In that case, just do me the favour of not believing a word she says, if she speaks of your humble servant (p. 231).

Et Miss Clack, en retour, de qualifier Betteredge de « heathen old man » (p. 236)...

Quels sont les effets de cette technique et quel parti pouvons-nous en tirer pour notre problématique ? Premièrement, la focalisation interne par tel ou tel personnage explique les limites de son point de vue et peut être reliée à l'aveuglement de Betteredge qui pense que Rachel préfère Godfrey à Franklin, ou à celui de Franklin ignorant la souffrance qu'il cause involontairement chez Rosanna. Voilà sans doute pourquoi la narration peine à retranscrire l'histoire du crime : c'est qu'elle n'est centrée que sur quelques consciences parfois obstinées, à l'image d'un Betteredge refusant l'épreuve des faits : ***« Take a drop more grog, Mr Franklin, and you'll get over the weakness of believing in facts »*** (p. 361). D'autre part, le lecteur est confronté à plusieurs versions différentes des mêmes événements, et ces versions sont souvent contradictoires. Par exemple, Franklin, face à la lettre de Rosanna, reste pétrifié par cette nouvelle version des faits qui lui est présentée et qui ne concorde pas avec la sienne (p. 361). Cet affrontement entre plusieurs visions narratives peut expliquer l'enjeu de la quête sans fin de l'histoire par le récit : lorsqu'il cherche à donner la solution de l'énigme du vol, chaque narrateur *se définit* par rapport aux autres narrateurs précédents ou à venir, et c'est dans ce jeu d'interactions que s'exprime son identité propre. La quête de la pierre, la quête de l'histoire par le récit, ne devient alors qu'un simple prétexte à conserver le pouvoir de la parole le plus longtemps possible, comme le suggèrent les digresions de certains personnages. Ce qui est en jeu, à travers le pharisaïsme de Miss Clack, quand elle dissémine sa « bonne parole » un peu partout dans la demeure de lady Verinder à Londres, c'est le primat de son discours sur celui de l'Autre. Et c'est aussi ce qui motive l'attitude de Franklin lors de sa rencontre avec Rachel, rencontre arrangée par Bruff à la demande de Franklin (p. 390-403) : ***« My whole future depended, in all probability, on my not losing possession of myself at that moment »*** (p. 392). On comprend alors mieux pourquoi l'expression de l'histoire par la narration s'avère impossible, car par la narration et au travers de la résolution de l'énigme du vol, c'est à une formulation de leur propre identité que les personnages veulent parvenir, et c'est une entreprise sans fin, bien sûr, puisque le sujet ne se connaît jamais totalement lui-même. Ainsi, Franklin Blake, parti à la recherche d'un hypothétique voleur et lisant son propre nom[167] sur la chemise de nuit censée le désigner, écrit devant ce vertige de l'identité du sujet ***: « My impression is, that the shock inflicted on me completely suspended my thinking and feeling power »*** (p. 359).

[167] Non pas un nom propre, pourrait-on dire, mais un nom taché, comme la chemise de nuit, et comme le diamant, qui a un défaut, c'est-à-dire un élément irréductible au discours, le résidu de l'identité que l'ordre symbolique du discours ne peut pas assimiler.

Qu'apprend-on maintenant de l'étude de la focalisation dans *Bleak House* ? Sur ce point, il est intéressant de se reporter à l'article de W.J. Harvey[168] dans lequel il analyse la narration en ces termes : le récit d'Esther constituerait un point stable et « objectif » de la narration, par opposition au récit du narrateur anonyme qui, lui, porte toutes les marques d'une forte individualité dans la focalisation. Dickens s'est astreint à composer le récit d'Esther de cette façon afin de contrôler son imagination fertile : ***« we may properly consider one of Esther's function to be that of a brake, controlling the runaway tendency of Dickens' imagination »*** (p. 226). Ce point de vue est intéressant en ce qu'il complète notre remarque sur la durée narrative qui attribue au narrateur anonyme, et non à Esther, l'expression d'un temps psychologique. Il est aisé de citer des passages justifiant l'analyse de W.J. Harvey,[169] car si le narrateur anonyme retranscrit souvent les sentiments des personnages en focalisation interne, certaines figures de style, certaines métaphores, montrent que l'on a bien affaire à une conscience particulière qui « colore » l'histoire en récit, lui ajoutant force métaphores et autres figures de style. Ainsi, le « familiar demon » de Bucket désigne son petit doigt (pp. 768, 780, 790), et les deux orifices dans les volets de la chambre où meurt Nemo/Hawdon deviennent ***« the gaunt eyes in the shutters staring down upon the bed »*** (p. 188). A l'inverse, le récit d'Esther ne fait preuve d'aucune audace de style susceptible de révéler dans le discours la présence agissante d'un point focal du récit. Pour s'en convaincre, il suffit de comparer ses timides objections au mode de vie de la famille Jellyby (p. 113) et les sarcasmes que fait pleuvoir l'autre narrateur sur ce type de philanthropes « télescopiques ».[170]

Cette brève description des différentes focalisations chez Dickens serait incomplète si l'on passait sous silence celle qui concerne l'un des personnages principaux, lady Dedlock. D'un bout à l'autre du roman, le narrateur anonyme « fait l'impasse » sur elle, comme le suggère son nom, c'est-à-dire qu'elle est présentée en focalisation externe et que le narrateur n'a pas accès à sa conscience. C'est le seul personnage dans ce cas, et lorsqu'elle apprend la mort de Tulkinghorn, il est impossible de savoir si elle est coupable, étant donné la formulation du discours : ***« The horror that is upon her, is unutterable. If she really were the murderess, it could hardly be, for the moment, more intense »*** (p. 815). Parallèlement, Tulkinghorn est lui-même décrit en focalisation externe jusqu'au moment où il entreprend de révéler à lady Dedlock ce qu'il sait de la vérité. Il cède alors devant la force de caractère de son adversaire : ***« "This woman," thinks Mr Tulkinghorn, standing on the hearth, again a dark object closing up her view, "is a study." »*** (p. 716). Une fonction de ce procédé de focalisation externe est bien sûr de traduire la froideur et la discipline à laquelle lady Dedlock s'est astreinte depuis des années pour cacher sa honte et sa douleur, ainsi que l'inhumanité de Tulkinghorn devant ses victimes. Mais cela va également nous permettre de proposer une explication aux

[168] W.J. HARVEY, « *Bleak House*: The Double Narrative », in *Charles Dickens, Bleak House*, A.E. DYSON dir., London, Macmillan, Casebook Series, 1969, pp. 224-234.

[169] Nous en avons déjà vu certains lors de notre analyse de la durée narrative.

[170] Voir p. 411 : « Jo, the very, very tough subject Mr Chadband is to improve ». Devant Mrs Jellyby, Esther, au contraire, use d'euphémismes : « I was not so attentive an auditor as I might have wished to be » (p. 90).

"Cyberthèses ou Plateforme" - © Celui de l'auteur ou l'autre

deux focalisations opposées constatées dans le récit d'Esther et dans celui du narrateur anonyme. Ce procédé de focalisation externe sera repris dans *The Mystery of Edwin Drood* à propos du personnage de Jasper, que le lecteur peut soupçonner d'être responsable de la disparition d'Edwin, sans pourtant en avoir la preuve formelle : cet aspect mystérieux du tuteur d'Edwin Drood est aussi sans doute ce qui le rend suspect aux yeux du lecteur, et ce qui fait une partie du mystère du texte.[171]

L'énigme policière, dans *Bleak House*, semble au premier abord assez restreinte : elle consiste à trouver le coupable du meurtre de Tulkinghorn, mais ce meurtre est commis relativement tard dans le roman (chapitre 48) et la coupable désignée par Bucket, Mlle Hortense, peut poser problème. Est-ce bien elle qui a tué Tulkinghorn ou bien Bucket se sert-il d'elle pour innocenter un peu trop facilement lady Dedlock ? Toujours est-il que l'énigme policière, peu développée, est également rattachée à la recherche des origines d'Esther qui, elle, s'étend sur toute l'oeuvre. Il est frappant de constater que, dans un cas comme dans l'autre, l'origine est mal définie : la coupable du meurtre n'est pas accusée par des preuves formelles et la mère recherchée par Esther n'est qu'un personnage tronqué dont la psyché est évacuée du récit. C'est bien l'identité qui pose problème ici, identité toujours manquant de sujet, car si lady Dedlock et le rôle du coupable sont des fonctions sans identité, le narrateur anonyme, lui, est une identité désincarnée, sans sujet, une identité qui ne dit jamais « je ». Nous avons donc affaire à deux types d'énigme dans *Bleak House* : une énigme extratextuelle, qui concerne l'identité du criminel de Tulkinghorn (il s'agit ici de rechercher un référent, le nom d'un personnage) et, à un second niveau plus fondamental, une énigme intratextuelle qui porte sur l'identité véritable du narrateur du récit anonyme et sur le personnage de lady Dedlock. Ce second type d'énigme est intratextuel dans la mesure où il repose sur les structures narratives du roman, à savoir : la présence de deux récits dans le texte et la focalisation externe sur la mère d'Esther. A travers son système de focalisations, l'oeuvre interroge donc la notion d'identité, comme chez Collins, dans le prolongement de la dualité irréductible histoire-narration : l'identité reste mystérieuse parce qu'en somme la narration déployée, qu'elle se manifeste dans l'ordre temporel ou la vision narrative, est incapable de la représenter dans l'histoire.

III. ÉNONCIATION.

Il reste maintenant à voir quelles sont les implications de ces stratégies narratives à un troisième niveau, celui de l'énonciation. Justifient-elles nos conclusions sur le traitement du temps et la vision narrative, et sont-elles liées à ce mystère de l'identité qui les accompagne ?

Un premier point est celui du temps grammatical utilisé dans l'énonciation. Chez Collins, on a affaire à une narration ultérieure, c'est-à-dire que les narrateurs relatent des événements qui se situent pour eux dans le passé. Ce type de narration est bien sûr le plus répandu dans le genre romanesque, mais il est aussi souvent associé à un narrateur omniscient, alors que la technique narrative de Collins se distingue de cet usage. En effet,

[171] Voir *The Mystery of Edwin Drood*, notamment pp. 99 et 191.

les narrateurs ont aussi été des témoins-acteurs du drame qu'ils racontent, et Franklin Blake leur demande de donner leur témoignage sur ce qu'ils ont vécu à l'époque *en se limitant à leur expérience personnelle de l'histoire* : ***« Starting from these plain facts, the idea is that we should all write the story of the Moonstone in turn—as far as our own personal experience extends, and no farther »*** (p. 40). C'est précisément ce point que conteste Miss Clack, sans succès, dans une lettre à Franklin où elle lui demande, parlant d'elle-même à la troisième personne, ***« whether she may be permitted to make her humble contribution complete, by availing herself of the light which later discoveries have thrown on the mystery of the Moonstone »*** (p. 285). Ce conflit révèle bien l'ambiguïté d'une telle narration, car il est impossible pour le lecteur d'être certain que les narrateurs respectent leur engagement. Ainsi, Miss Clack interrompant sans cesse le fil du récit avec ses leçons de morale, trouble également la diégèse avec ses tracts ou par les interventions intempestives dont elle se glorifie : « the glorious prospect of interference was opened before me » (p. 290). N'a-t-on pas là une indication qu'elle doit difficilement s'accommoder d'une limitation de son point de vue et voudra à tout prix tirer une morale de l'ensemble de l'histoire ? Cette limitation imposée aux narrateurs peut donc expliquer leur difficulté à retranscrire l'histoire par le récit, comme on l'a vu avec l'étude des structures temporelles, mais elle est aussi significative d'un flou de l'identité du locuteur, car on ignore s'il parle avec le recul du présent ou s'il se limite à son expérience du passé.

Le temps de la narration, s'il confirme le schéma du mystère identitaire chez Collins, reste cependant assez classique par l'usage d'une narration ultérieure. C'est également ce que l'on trouve chez Dickens, dans le récit d'Esther, qui constitue lui aussi une narration ultérieure. En revanche, toute l'ingéniosité technique de Dickens s'exprime dans le récit au présent du narrateur anonyme.[172] Il s'agit ici d'une narration simultanée, mais l'aspect très élaboré, parfois ironique parfois élégiaque, de ce récit, lui confère une dimension spécifique qu'il faut analyser.[173]

L'effet le plus évident du présent est l'ironie, souvent utilisée dans la description de l'aristocratie de Chesney Wold. Ainsi, la dignité guindée de sir Leicester est rendue par un présent intemporel dont la rectitude exagérée suggère le ridicule : ***« Sir Leicester directs his majestic glance down one side of the long drawing room, and up the other, before he can believe that he is awake »*** (p. 453). Parallèlement, d'autres personnages, par des questions plus prosaïques, mettent aussi en lumière cet enfermement dans un présent de majesté qui n'en paraît que plus aveugle :

If Volumnia have a fault, it is the fault of being a trifle too innocent; seeing that the innocence which would go extremely well with a sash and tucker, is a little out of keeping with the rouge and pearl necklace. Howbeit, impelled by innocence, she asks, "What for?" "Volumnia," remonstrates Sir Leicester, with his utmost severity. "Volumnia!" (p. 624).

[172] Remarquons que Dickens utilise aussi le présent dans *The Mystery of Edwin Drood*, mais de façon moins sélective puisque le même narrateur choisit de relater l'histoire soit au passé, soit au présent, créant ainsi un effet de « flou » au niveau temporel, qui s'accorde à l'atmosphère oppressante qui règne dans ce texte.

[173] Le terme de présent « historique » conviendrait peut-être mieux à ce récit qui se veut souvent descriptif avec, comme nous l'avons vu, une forte détermination psychologique.

D'autre part, le présent peut aussi contribuer à l'expression de sentiments moins satiriques, comme lorsque George Rouncewell prend sir Leicester dans ses bras alors que celui-ci attend obstinément le retour de lady Dedlock : ***« The trooper takes him in his arms like a child, lightly raises him, and turns him with his face more towards the window »*** (p. 848). Cette variation sur le thème du paralytique, thème exprimé de façon plus négative chez la famille Smallweed, fait du présent l'instrument d'une description presque picturale de l'enfant prodigue secourant le père en proie au désespoir.

Ces deux utilisations du présent ont des effets contraires : l'ironie distancie le sujet par rapport à l'objet qui lui est présenté, alors que d'autres exemples font appel à la sympathie du lecteur pour les sentiments exprimés. Cette ambivalence se retrouve dans un aspect plus singulier, celui du style indirect libre. En effet, qu'il soit au passé ou au présent, ce style rend possible la confusion entre la narration assumée par l'instance narrative et les paroles du personnage rapportées au style indirect par le narrateur. De plus, dans un récit au présent, comme la narration simultanée utilisée par le narrateur anonyme, l'indice temporel de la distinction entre narrateur et personnage — c'est-à-dire le prétérit — disparaît, ce qui favorise la fusion des deux instances. En somme, ce style indirect libre au présent brouille doublement les limites entre la distance prise par le narrateur par rapport au récit (style rapporté) et l'association du narrateur aux propos de la narration. Ainsi, lorsqu'il retranscrit les paroles de Jo au style indirect libre, le narrateur anonyme reprend certaines de ses expressions, et l'orthographe même du récit montre qu'il transcrit le discours de Jo en style indirect libre (p. 689). Puis il ajoute à propos de Jo : ***« Conducting himself throughout as if in his poor fashion he really meant it »***. On est ici aux limites entre la focalisation externe et la focalisation interne. Le narrateur vient de reprendre dans son discours les structures grammaticales fautives utilisées par Jo, comme si Jo était le point focal de la narration et même comme s'il en avait pris le contrôle (style indirect libre rapportant les paroles de Jo sans verbe introductif) ; puis il revient à une modalisation (« as if ») caractéristique de la focalisation externe, de sorte que le lecteur s'interroge sur l'implication réelle du narrateur vis-à-vis du personnage. On retrouve donc l'énigme principale de *Bleak House* concernant l'identité du narrateur anonyme, énigme qui s'exprime dans les rapports ambigus du récit à l'histoire.

Pour clore cette étude de l'énonciation, il faut encore faire quelques remarques sur les déterminations de personne, qui vont confirmer nos conclusions. Tout d'abord, dans *The Moonstone*, les narrateurs sont homodiégétiques (Betteredge) ou même autodiégétiques (Franklin Blake), ce qui peut facilement se rattacher à la thématique développée par la vision narrative. En effet, les narrateurs étant impliqués dans la diégèse, ils n'en sont que plus susceptibles d'aveuglement face à l'histoire qui se déroule devant eux. Mais les récits autobiographiques de Franklin ont aussi valeur de « Bildungsroman », valeur fortement suggérée par le dénouement heureux du mariage avec Rachel, et par ce côté ils se rattachent bien sûr au mystère de l'identité qui se cache sous l'énigme policière. Ainsi, dans la première partie du roman, c'est le diamant que l'on recherche, alors que dans la seconde moitié, notamment à travers l'expérience conduite avec Jennings, c'est Franklin qui *se* cherche.

L'univers de Dickens est bien différent, au premier abord. Le roman se divise entre le

récit au présent du narrateur hétérodiégétique et la narration ultérieure d'Esther, narratrice autodiégétique. Cependant, même si elle relate certains événements importants, Esther ne se voit jamais confier la narration d'actes déclencheurs décisifs dans la diégèse, tels que la mort de Krook, la mort de Tulkinghorn ou le chantage de Smallweed qui pousse Bucket à désigner Mlle Hortense comme la coupable du crime (p. 787). En somme, l'histoire du roman, qui aboutit à la découverte des origines d'Esther bien plus qu'à celle de l'assassin de Tulkinghorn, est racontée par le narrateur anonyme situé hors de l'histoire, tandis qu'Esther, impliquée dans la diégèse, n'a aucune part dans cette découverte. Voilà donc une structure en trompe-l'oeil, où le personnage désigné comme autobiographe échoue à reconstituer sa propre histoire dans sa narration, et où cette histoire de l'identité est prise en charge par un narrateur qui n'a lui-même ni identité ni rôle diégétique, bref un narrateur énigmatique.

Nous voilà donc face à une formulation assez claire du secret, du mystère à l'oeuvre dans les deux textes. A partir d'une étude temporelle, il est apparu que le passé échappe toujours aux narrateurs et par conséquent que leur narration ne coïncide pas avec la révélation du secret et plus généralement de l'histoire : d'où l'utilisation de récits répétitifs, et d'un discours toujours en décalage par rapport à ce qu'il cherche à représenter. Ensuite, les phénomènes de focalisation nous ont permis de montrer que ce décalage provient d'une exploration jamais achevée du mystère de l'identité. C'est enfin ce qu'ont confirmé deux brèves approches de l'énonciation. Cette énigme identitaire va à présent faire l'objet d'une étude plus approfondie, sans négliger les aspects particuliers de la narration, qu'il s'agisse par exemple des deux récits dans *Bleak House*, ou de la focalisation interne à la fois multiple et variable dans *The Moonstone*.

CHAPITRE II L'ÉNIGME DU DÉSIR - ÉTUDE PSYCHOCRITIQUE

Les deux conclusions principales auxquelles a conduit notre étude narratologique se laissent résumer assez facilement : il y a non-coïncidence entre l'histoire du crime et le récit que tentent d'en faire détectives et personnages ; et ce décalage se reflète dans une interrogation sur l'identité qui, comme l'histoire, échappe sans cesse à toute formulation. Ainsi, chez Collins, le système de focalisation interne explique pourquoi l'histoire échappe à des narrateurs subjectifs et parfois antagonistes, mais il pose aussi le problème de savoir qui parle et comment sa subjectivité influence son récit. De même, dans *Bleak House*, la division du récit entre l'autobiographie d'Esther et une narration anonyme met en évidence l'incapacité d'Esther à appréhender la totalité de son histoire tout en soulignant le mystère incarné dans l'autre narrateur.

Ces deux pôles vont guider la suite de notre étude qui va à présent se concentrer sur le mystère de l'identité tel qu'il a été mis en lumière dans la première partie. Pour aborder ce problème essentiel, nous allons d'abord examiner le rôle des détectives, car ils sont de manière flagrante impliqués dans un processus d'élucidation du mystère identitaire. Nous

verrons ensuite comment ce mystère a affaire avec une problématique du désir, voire du fantasme.

I. LE RÔLE DES DÉTECTIVES.

L'étude des détectives offre une entrée de plain-pied dans une thématique familière. Dès l'abord, on peut dire que ces personnages échouent, au moins en partie, à résoudre le mystère identitaire, c'est-à-dire que leur enquête/récit reste en-deçà d'un crime/histoire, nouvel avatar de l'échec à capturer le réel dans le discours. Ainsi, Cuff, chargé de découvrir le coupable du vol, s'obstine à accuser Rachel de vouloir faire croire à un vol pour revendre le diamant et payer des dettes secrètes. Il maintient ses déclarations même devant la colère de Betteredge qui le saisit au col et le plaque contre un mur :

Miss Verinder has been in secret possession of the Moonstone from first to last; and she has taken Rosanna Spearman into her confidence, because she has calculated on our suspecting Rosanna Spearman of the theft. There is the whole case in a nutshell. Collar me again, Mr Betteredge. If it's any vent to your feelings, collar me again. (p. 173)

Du point de vue diégétique, Cuff a tort, bien sûr, puisque c'est Godfrey qui a volé la pierre, en la subtilisant à Blake qui l'avait lui-même dérobée sous l'influence de l'opium. Parallèlement, chez Dickens, le détective officiel, l'inspecteur Bucket, semble accomplir somme toute bien peu de choses au cours du roman en fait d'identification. Bien sûr, il assiste Tulkinghorn lorsque celui-ci s'assure par l'intermédiaire de Jo que lady Dedlock s'est habillée comme sa servante Hortense pour aller se recueillir là où est inhumé le capitaine Hawdon. Mais la plupart du temps Bucket joue le rôle d'un auxiliaire pour Tulkinghorn, sauf au chapitre 54, où il révèle à sir Leicester l'infidélité de sa femme (voir p. 783). Et surtout, son enquête est en retard sur l'histoire, au moins de deux façons : le lecteur a compris et appris bien avant lui que lady Dedlock est la mère d'Esther,[174] et Bucket se montre incapable de retrouver à temps lady Dedlock après sa fuite, c'est-à-dire métaphoriquement de la situer et de l'identifier (voir les chapitres 56, 57 et 59).

Il ne suffit pas de montrer que la problématique dégagée précédemment se retrouve dans l'action des détectives, il faut aussi voir ce qu'ils apportent d'inédit à cette problématique. On ne peut pas ici passer sous silence un trait caractéristique qui a fait la gloire de tous les détectives de la littérature policière, et qui se retrouve bien sûr chez Cuff et Bucket : l'excentricité. De Dupin à Holmes, en passant par le père Brown, le détective est celui qui ne fait rien comme tout le monde. Ainsi, dans *The Moonstone*, l'aspect sinistrement anodin de Cuff[175] n'a d'égal que sa passion pour les roses :

While we were waiting, Sergeant Cuff looked through the evergreen arch on our left, spied out our rosery, and walked straight in, with the first appearance of anything like interest that he had shown yet. To the gardener's astonishment, and to my disgust, this celebrated policeman proved to be quite a mine of learning on

[174] Voir p. 565, où lady Dedlock apprend elle même à Esther qu'elle est sa mère.

[175] Voir son entrée en scène à Frizinghall, p. 133.

the trumpery subject of rose-gardens. (p. 134)

Cuff se veut aussi provocateur, lorsqu'il répond à Franklin Blake s'enquérant de ses découvertes : « *Nobody has stolen the diamond* » (p. 143), ou lorsqu'il ponctue celles-ci d'une petite musique sifflée qui s'appelle « The Last Rose of Summer » (p. 170). Tous ces détails apparemment insignifiants prennent de l'importance par leur récurrence.

De façon similaire, chez Dickens, l'inspecteur Bucket surprend le lecteur, avec quelques différences toutefois. En effet, ce n'est pas à proprement parler un personnage excentrique, et les menues bizarreries qui apparaissent à son sujet dans le récit sont à attribuer à l'ironie du narrateur anonyme. Ainsi, son index est qualifié par le narrateur de « familiar demon » (pp. 768 et 780), et l'on trouve des formules ironiques à son sujet, du type : ***« he and the Roman will be alone together, comparing forefingers »*** (p. 769). Il est plus remarquable que Bucket joue un rôle très ambigu dans l'intrigue : il est à la fois celui qui rudoie le pauvre et innocent Jo (pp. 690 et 694) et celui qui aide Esther à retrouver sa mère après la fuite de celle-ci (chapitres 56, 57 et 59). Mais en fait, cette ambiguïté du rôle du détective chez Dickens rejoint tout à fait l'excentricité plus « typique » de Cuff, car tous deux nous posent directement la question de l'identité. Le lecteur, intrigué par leur comportement, retrouve incarné dans ces deux figures diégétiques le mystère de l'Autre. A ce niveau, le détective peut être lu comme un « symptôme » d'une problématique essentielle.

Mais Cuff et Bucket ont bien sûr une autre fonction. Ils nous incitent à pousser plus loin l'analyse à travers leurs particularités. En ce qui concerne Cuff, c'est l'excentricité qui nous a frappé. Mais c'est aussi son obstination à accuser Rachel de s'être volée elle-même. Aussi saugrenue que puisse paraître une telle interprétation au début du récit, elle se trouve néanmoins confirmée par la suite du récit et par l'attitude de Rachel envers Franklin :

"I can't tear you of my heart," she said, "even now!" [...] "any other woman living would shrink from the disgrace of touching him!" she exclaimed. "Oh, God! I despise myself even more than I despise him!" (p. 403)

Rachel est divisée dans son attitude face à Franklin et c'est ce qui la fait agir de façon si singulière dans la première partie du roman (1848), ce qui justifie les doutes de Cuff sur son innocence.[176] Rachel aime et haït à la fois, en cela elle étaye l'accusation de Cuff : une partie d'elle-même spolie une autre partie, elle donne son amour à Franklin tout en le lui refusant. C'est donc bien un vol commis sur sa propre personne ; le vol de la pierre n'est qu'un moyen de métaphoriser le « viol consenti » par Rachel de son intimité, lors de sa soirée d'anniversaire. De ce point de vue, le fait qu'elle ait été elle-même spectatrice du vol (pp. 393 sq.) souligne sa relation au désir : Rachel est fascinée et écoeurée par l'acte.

C'est précisément cette ambivalence du vol que l'on retrouve exprimée à travers l'autre détective, Bucket. Bien sûr, il ne s'agit pas ici de spoliation mais la thématique reste bien celle du désir. L'ambiguïté de l'inspecteur est en effet un moyen de mettre l'accent sur une autre ambiguïté, celle de Jarndyce, c'est-à-dire l'objet du désir d'Esther, narratrice autobiographe. Lorsqu'Esther rencontre Jarndyce pour la première fois, elle est en route pour Greenleaf, à Reading, où elle va occuper un poste de gouvernante (pp. 72-73), et

[176] Voir notamment sa précipitation à quitter Frizinghall, p. 191.

elle se lamente sur son sort dans le chariot qui la conduit. Un inconnu lui reproche son air triste : c'est Jarndyce qu'elle ne connaît pas encore. Elle ne le découvre que plus tard, à Bleak House, où elle reconnaît en lui l'homme du chariot :

all at once, a something sudden in his manner, and a pleasant expression in his eyes, recalled the gentleman in the stage-coach, six years ago, on the memorable day of my journey to Reading. (p. 113)

Cette ambivalence attachée à Jarndyce — à la fois bienveillance et reproches — est à rapprocher de l'ambiguïté d'une relation où Jarndyce demandant à Esther de l'épouser apparaît comme son père autant que son fiancé. Leur amour restera d'ailleurs platonique mais constitue néanmoins un élément essentiel du développement de l'identité de l'héroïne.

A ce point de notre développement, il est souhaitable de récapituler les conclusions de l'étude des détectives par rapport au mystère de l'identité. Les détectives cherchent à résoudre ce mystère mais ils échouent ou y parviennent trop tard, ce qui rappelle la thématique déjà évoquée de la non-coïncidence entre récit et histoire. D'autre part, loin de le dissiper, ils incarnent le mystère identitaire par l'ambivalence ou l'excentricité. Enfin, ils mettent le lecteur sur une nouvelle piste pour explorer l'identité : la piste du désir. C'est en ce sens que l'on peut « lire » ces détectives comme des « indices » permettant de pousser plus loin l'enquête. Au niveau de la lecture, les détectives sont des lecteurs intradiégétiques qui eux-mêmes font office d'indices guidant le lecteur extradiégétique vers de nouvelles pistes. C’est cette mise en jeu du désir que nous allons à présent analyser.

II. LA PROBLÉMATIQUE DU DÉSIR.

Il est important tout d'abord de préciser comment le désir joue un rôle capital dans la thématique d'ensemble des deux oeuvres. L'intrigue de *The Moonstone* fait dépendre de l'issue de l'enquête une réconciliation entre Franklin et Rachel qui conduira au mariage ; dans *Bleak House*, le mariage d'Esther et d'Allan Woodcourt ne peut avoir lieu qu'après qu'Esther a pleinement pris conscience de ses origines, ou même après qu’elle s’en est débarrassée avec la mort de sa mère. Dans les deux cas, l’enquête sur l’identité débouche sur un accomplissement du désir. Plus encore, une véritable thématique sexuelle est à l’oeuvre chez Collins, comme le souligne Charles Rycroft :

It is not necessary here to demonstrate that the theft of the Moonstone is a symbolic representation of the as yet prohibited intercourse between Franklin and Rachel and the loss of Rachel's virginity, nor to point out the symbolism of the Moonstone itself with its central flaw and lunar changes in luster, of the drawer in the Indian cabinet, of the decorative painting and the stain on the nightshirt, nor of the fact that Franklin gave up cigar smoking during his courtship of Rachel. Nor need I analyse the reasons underlying the mother’s concern for the safety of the Moonstone and Rachel’s angry silence after the theft she could so easily have prevented.[177]

[177] ***Charles RYCROFT, « A Detective Story: Psychoanalytic Observations » , The Psychoanalytic Quarterly, vol. 26, 1957, pp. 229-245, (repris par Naugrette, op. cit., pp. 95-96).***

Chez Dickens, au-delà de la relation entre Esther et Jarndyce, c'est surtout le fait qu'Esther est orpheline qui motive le désir : elle est toujours à la recherche de sa mère, d'un Gardien, d'un mari, ce qu'exprime sa remarque devant sa poupée : ***« I was to no one upon earth what Dolly was to me »*** (p. 65) ; de même après avoir refusé la demande en mariage de Guppy :

In short, I was in a flutter for a little while; and felt as if an old chord had been more coarsely touched than it had ever been since the days of the dear old doll, long buried in the garden. (p. 178)

Cette demande d'amour formulée par Esther reste une constante tout au long du roman et, comme chez Collins, prend sa source dans le mystère des origines, c'est-à-dire de l'identité (d'Esther ou du voleur).

Une telle analyse reste cependant peu satisfaisante quant au rôle exact du désir dans l'élucidation de l'identité. Si l'on a vu comment des éléments typiques du genre policier (les détectives) constituent en quelque sorte des indices dans le texte d'une thématique du désir, il reste à chercher en quoi celle-ci fait progresser la quête identitaire. Pour cela, il faut s'intéresser à la nature du désir, qui n'est ni pure sexualité ni simple demande d'amour. Le désir est avant tout oedipien, dans le genre policier. Chez Collins comme chez Dickens, une indication nous en est donnée par le fait, trop rarement souligné, que les deux protagonistes de l'intrigue amoureuse principale (Rachel et Franklin, Ada et Richard) sont cousins. Mais les indices sont nombreux outre celui-ci : dans *The Moonstone*, la crise de nerfs de Rachel semble provoquer l'accès cardiaque de sa mère (p. 252), atteinte d'une maladie dont elle mourra finalement mais qu'elle désire cacher à sa fille. Tout se passe comme si Rachel provoquait la mort de lady Verinder, et c'est bien ce que lui reproche Miss Clack, lorsque Rachel s'apprête à quitter sa mère sans même s'être aperçue de l'attaque qu'elle vient de subir :

(Is the bluntness of moral feeling which could ask such a question as that, after what had just happened, to be pitied or condemned? I like to lean towards mercy. Let us pity it.) (p. 254)

Le désir oedipien de Rachel ne concerne d'ailleurs pas son père, mort il y a longtemps, mais les deux frères que sont symboliquement Godfrey et Franklin. Le désir de la fille pour le père est donc déplacé, comme dans un rêve, sur un autre objet, et ce déplacement est dû à l' « élaboration secondaire » que la diégèse fait subir aux pulsions originelles dirigées sur le père. Ainsi, Rachel est partagée entre son indifférence pour Godfrey et son amour refoulé pour Franklin, ce qui se répercute dans ses relations avec Godfrey, à qui elle reproche sa mésaventure avec les Indiens à Londres[178] avant de s'émouvoir de la « fausse calomnie » qui le touche et selon laquelle il a volé le diamant.[179] Rachel semble d'abord impitoyable envers son cousin puis, tout à coup, alors qu'elle pouvait se douter de sa réponse, s'effondre devant l'aspect moralement inacceptable de la situation. Cette double attitude envers l'objet d'amour correspond bien aux sentiments

[178] « Keep your noble sentiments for your Ladies'Committees, Godfrey. I am certain that the scandal which has assailed Mr Luker, has not spared You. » (p. 251).

[179] « "This is my fault! I must set it right. I have sacrificed myself—I had a right to do that, if I liked. But to let an innocent man be ruined; to keep a secret which destroys his character for life—Oh, good God, it's too horrible! I can't bear it!" » (p. 252).

de l'enfant chez qui le désir pour le parent de sexe opposé fait naître une sorte de culpabilité. D'autres indices d'une configuration oedipienne sont également présents chez Franklin, notamment à travers l'absence du père (p. 229),[180] et surtout par le fait que la mort du père (p. 339) est l'événement qui provoque le retour de Franklin en Angleterre et sa reprise de la quête de la pierre, parallèlement au renouvellement de la cour qu'il fait à Rachel.

Les situations oedipiennes ne manquent pas chez Dickens non plus ; elles sont même plus nombreuses. La plus évidente est celle d'Esther vis-à-vis de Jarndyce, dont Esther imagine qu'il pourrait être son père : ***« even as to the possibility of his being my father »*** (p. 131). Dans ce contexte, la première rencontre « triangulaire » entre Jarndyce, lady Dedlock et Esther peut être interprétée comme exprimant un reproche de la mère envers le père pour son amour excessif de la fille :

"You will lose the disinterested part of your Don Quixote character," said Lady Dedlock to Mr Jarndyce, over her shoulder again, "if you only redress the wrongs of beauty like this. [...]" (p. 310)

La notion de triangle familial est également soulignée par la parenté avérée de Jarndyce et de lady Dedlock (voir p. 659). Mais une autre situation oedipienne nous met sur une voie toute différente, celle de l'Oedipe du petit garçon. Ainsi, Richard se voit refuser l'amour de la « soeur » par Jarndyce qui garde Ada chez lui, à Bleak House, tout comme le père affirme sa « possession » de la mère : ***« I ask you wholly to relinquish, for the present, any tie but your relationship »*** (pp. 393-394). Au cours de cet entretien, Jarndyce conjure Richard de ne rien espérer de positif du procès, comme si l'interdit de l'inceste concernait aussi cette entité mystérieuse à laquelle Richard se réfèrera plus tard comme « the forbidden subject ». Karen Chase voit ici une symbolique encore une fois triangulaire :

Richard, Jarndyce, and the inheritance thus comprise a triangle as emotionally charged as any in the novel, and their situation creates a family romance of the most unusual kind: Richard as the passionate child, Jarndyce as prohibiting father, and the settlement (I will tentatively urge) filling the void left by the absent mother.(p. 124)[181]

Cette interprétation peut également conduire à une relecture des relations d'Esther envers sa mère. A un premier niveau, Esther est la fille amoureuse de son père, mais on sent bien que certains éléments s'opposent à cette vision, notamment la promptitude avec laquelle Esther attribue la tristesse d'Ada à l'annonce de son union prochaine avec Jarndyce, alors qu'en réalité c'est sa propre situation qui préoccupe Ada (elle vient de se marier secrètement à Richard, voir pp. 744-745). De cette manière, Esther avoue indirectement la gêne que lui cause ce mariage auquel elle n'acquiesce que passivement, tout comme pour le « vrai » mariage avec Allan Woodcourt. La configuration oedipienne féminine est chez elle moins marquée que le désir pour la mère : c'est pourquoi l'on peut

[180] On retrouve cette indifférence du père chez le père de Godfrey, ce qui montre bien que Godfrey et Franklin doivent être considérés comme des frères symboliques : « Mr Ablewhite, senior, refused to lend his son a farthing » (p. 508).

[181] ***Karen CHASE, Eros and Psyche, The Representation of Personality in Charlotte Brontë, Charles Dickens, George Eliot, London, Methuen, 1984.***

soupçonner Dickens d'avoir fait d'Esther un « garçon manqué » pour exprimer à mots couverts un Oedipe masculin qui peut-être lui était plus proche personnellement. Quoi qu'il en soit, la relation à la mère chez Esther correspond bien aux pôles opposés de désir et de culpabilité qui définissent l'Oedipe du petit garçon. Le premier se retrouve dans la litote par laquelle Esther dit son dépit de ne pas être mieux considérée par celle dont elle sent déjà — même si cela n'a pas encore été prouvé — qu'elle est sa mère. Lors de la première rencontre entre Esther et lady Dedlock, on lit : ***« she took a graceful leave of Ada—none of me—and put her hand on his proferred arm »*** (p. 311, nous soulignons). Parallèlement, lorsque sa mère, en privé, reconnaît enfin Esther comme sa fille, celle-ci, alors défigurée par la maladie, se met à bénir un sort cruel, ce qui semble bien exprimer chez elle un sentiment d'auto-dépréciation ou de culpabilité :

I felt, through all my tumult of emotion, a burst of gratitude to the providence of God that I was so changed as that I never could disgrace her by any trace of likeness. (p. 565).

Cette configuration oedipienne masculine est donc le fruit d'une relecture d'une situation où Esther semble dans un Oedipe de la petite fille. Cet Oedipe féminin recouvre un Oedipe masculin plus profond, dont restent visibles de nombreux indices, comme par exemple la prolifération de « garçons manqués » (Charley, Caddy Jellyby...) ou le fait que Mrs Jellyby « remplace » sa fille par un garçon : ***« But the step is taken, and I have engaged a boy, and there is no more to be said »*** (p. 388). L'aversion d'Esther pour ce garçon[182] est d'ailleurs un signe du refoulement de son être premier : avant d'être Esther, elle a été et reste elle-même un garçon. Il faut remarquer ici que le système narratif, dans *Bleak House*, tend à confirmer notre lecture dans la mesure où lady Dedlock est vue en focalisation externe dans le récit d'Esther bien sûr, mais aussi dans celui du narrateur anonyme. De cette manière, la mère apparaît comme un objet tabou, auquel l'accès est refusé à Esther comme au lecteur extradiégétique, ce qui correspond bien à un interdit. Néanmoins, le récit anonyme qui, comme nous l'avons vu lors de notre étude narratologique, est le seul récit à véhiculer une réelle subjectivité du narrateur, exprime également le désir pour la mère à travers l'intérêt constant que le narrateur porte à lady Dedlock. En ce sens, le récit du narrateur anonyme représente un compromis entre désir oedipien et tabou sur la mère.

L'Oedipe organise donc la quête identitaire des deux romans, mais selon quelles voies ? Pour Freud, la question posée par l'Oedipe est précisément celle de l'identification au parent de même sexe, où s'origine la formation du surmoi qui permet de surmonter le désir oedipien. C'est donc une identité sexuelle qui est recherchée, et c'est bien, à terme, ce qui est en jeu dans *The Moonstone*. Le vol et l'enquête qui s'ensuit ont fonction de « répétition générale » destinée à permettre une relation équilibrée entre homme et femme : en répétant l'acte traumatisant du vol par le discours de l'enquête sur ce vol, les participants à l'acte traumatique maîtrisent l'angoisse qui y est attachée. Ils peuvent ainsi aboutir à une reconnaissance d'eux-mêmes et de leur désir, ce que symbolise l'expérience de Jennings avec Franklin : sous l'influence de l'opium, Franklin « répète » l'acte sexuel du vol/viol euphémisé dans un contexte de paradoxale maîtrise de soi, un

[182] Voir p. 475 : « I invited Mrs Jellyby to come and look at it spread out on Caddy's bed, in the evening after the unwholesome boy was gone ».

contexte où il arrive ce qui était prévu. De même, Rachel participe à cette répétition tout à fait volontairement :

Miss Verinder joined me with a glass jug of cold water, which she had taken from a side-table. "Let me pour out the water," she whispered. "I must have a hand in it!" (p. 472)

Comment s'étonner ensuite que celui qui organise cette expérience initiatique déjà présente dans le vol réel se reconnaisse lui-même comme intermédiaire entre féminité et masculinité ? Tout rite de passage a son prêtre, et Jennings est celui-là, de son propre aveu : ***« Physiology says, and says truly, that some men are born with female constitutions—and I am one of them! »*** (p. 422).[183] On peut avancer que Jennings joue ici un rôle de parent auquel Franklin et Rachel peuvent s'identifier étant donné sa bisexualité symbolique ; la répétition maîtrisée du vol/viol se faisant alors sous le contrôle d'un personnage bienveillant qui s'assure que cet épisode débouche bien sur une reconnaissance de soi et de son propre désir pour les deux autres personnages. Par ailleurs, l'angoisse de castration permettant la constitution du surmoi peut être déduite de la frayeur de Franklin lorsqu'on découvre le déguisement de Godfrey (p. 501), angoisse devant la possibilité exprimée ici d'un tout autre scénario consécutif au vol de la pierre/à l'acte sexuel commis par un frère symbolique, c'est-à-dire angoisse devant la mort. Mais on verra plus loin quel autre sens peut être attribué à cette scène capitale.

L'identification impliquée par l'Oedipe est plus problématique chez Dickens. L'identité ne va pas de soi, pour de nombreux personnages tels que Richard, incapable de choisir un métier, ou Skimpole qui se comporte comme s'il n'avait pas d'identité propre : « speaking of himself as if he were not at all his own affair » (p. 120). La relation à l'objet du désir oedipien est assez bien résumée par Richard parlant du procès :

"[...] To make short of a long story, I am afraid I have wanted an object; but I have an object now—or it has me—and it is too late to discuss it. Take me as I am, and make the best of me." (p. 748)

Il semble que ce qui cause la déchéance de Richard soit son attachement irraisonné au procès, à l'héritage, dont on a vu qu'il peut être lu comme une figure maternelle. Ce danger de fusion avec l'objet est précisément ce qu'évite Esther, pour pouvoir se définir comme un individu. Elle se détache de Jarndyce, et de lady Dedlock dont la mort fonde la relation à l'Autre : ***« I saw before me, lying on the step, the mother of the dead child. [...] And it was my mother, cold and dead »*** (pp. 868-869). Cette relation à l'Autre n'est pas fusionnelle chez Esther, d'où la création d'une seconde demeure, réplique de la première Bleak House, qui porte le même nom, et que Jarndyce offre à Esther en cadeau de mariage (pp. 912-913). Bien sûr, cette réplique exacte laisse apparaître un attachement résiduel à l'objet premier mais cette autre maison est bien le symbole de l'autre identité qu'Esther commence à se construire hors de la première demeure de Jarndyce.

Parallèlement à ce détachement relatif vis-à-vis de l'objet du désir,[184] Esther se définit

[183] D'autres éléments confirmant la bisexualité symbolique de Jennings sont le silence qu'il entretient sur sa mère (p. 420) et sa chevelure pie, objet de fascination et de terreur (pp. 409 et 468). Sur ce dernier point, on consultera avec profit l'article de Freud : « La Tête de Méduse », in *Oeuvres Complètes*, P.U.F., 1991, tome 26 (1921-1923), pp. 162-164.

par rapport à cet objet, et elle le fait d'une façon significative de la stratégie d'écriture dickensienne. En effet, de nombreux personnages ont pour fonction d'établir ou de représenter des voies d'accomplissement de soi qui correspondent ou non à l'identité qu'Esther est en train de se bâtir. Par exemple, l'attitude de la mère de Guppy, qui s'obstine à vouloir éliminer Jarndyce du lieu où il réside peut se rattacher à la nouvelle indépendance d'Esther, peu après le cadeau d'une maison/identité : ***« "My good lady," returned my guardian, "it is hardly reasonable to ask me to get out of my own room." »*** (p. 920). En revanche, une relation d'objet de type aliénant est exorcisée à travers la mort de Rick, tout comme le destin tragique du couple formé par Prince Turveydrop et Caddy Jellyby conjure l'angoisse d'Esther au dernier chapitre, au moment où elle s'apprête à entrer dans la vie et à quitter le monde du roman : ***« I had almost forgotten Caddy's poor little girl. She is not such a mite now; but she is deaf and dumb »*** (p. 933). Les désirs et les angoisses d'Esther sont donc exprimés dans ces personnages qui métaphorisent une relation à l'objet faite d'acceptation et de rejet, c'est-à-dire une dialectique de résistance à un imaginaire fusionnel. Cette relation fonde l'identité d'Esther dans un monde finalement rendu plus harmonieux grâce à ce type de relations interpersonnelles : Esther est indépendante mais Jarndyce reste « gardien » d'Ada après la mort de Rick (p. 932), tout comme l'évolution d'une personnalité prend sa source dans un jeu du présent par rapport au passé en vue de construire l'avenir.

Dickens et Collins proposent donc deux versions assez personnelles de l'Oedipe : chez le premier, la reconnaissance de soi dans la relation à l'objet permet l'émergence de l'identité ; chez le second c'est la mise en scène des rôles sexuels et sociaux des individus qui leur permet de s'accepter eux-mêmes. Dans les deux cas, l'identité se dessine autour d'une relation à l'Autre, objet du désir, comme à la fois différent et constitutif de cette identité.[185] Plus qu'un simple dépassement de l'Oedipe, il faut plutôt voir dans l'identité à laquelle les personnages parviennent une utopie des relations intersubjectives. Au-delà d'un renoncement à l'inceste, sous-jacent dans les deux romans, une relation fraternelle s'instaure, qui transfigure le monde et permet une vraie résolution de l'énigme de l'Autre dans la vie. C'est bien l'interprétation que Jacques Dubois fait de *Piège pour Cendrillon*, de Sébastien Japrisot, roman policier où la situation oedipienne est également flagrante :

Ce qui définit semblable fratrie, c'est moins l'inceste — qui reste toujours ici feutré ou bon enfant — que sa valeur de société des égaux entre lesquels la substitution est possible.[186]

Ici encore, l'identité s'articule dans un rapport interpersonnel.

III. VICTIME ET MASOCHISME.

[184] Sur ce point, voir aussi Karen CHASE, *op. cit.*, chapitre six : « Family Feeling in a Bleak House ».

[185] Ainsi, chez Collins, la bissexualité symbolique de Jennings rappelle que l'individu n'est pas *au départ* masculin ou féminin mais bien masculin et féminin. C'est l'identification positive qui, au cours de la crise oedipienne, fixera l'identité sexuelle de façon stable.

[186] ***Jacques DUBOIS, Le Roman policier ou la modernité, p. 202.***

Partis d'une thématique du désir révélée par les détectives, nous avons abouti à une vision nouvelle du mystère de l'identité. Celui-ci serait à relier au désir oedipien qui conduit à une reconnaissance de soi-même comme distinct de l'Autre désiré, tout en prenant conscience de l'importance du positionnement par rapport à l'Autre dans la constitution de l'identité.

Dès lors que l'identité est ainsi définie, un problème surgit quant au système de définition du sujet. Alors que le sujet se reconnaît dans la position qu'il occupe vis-à-vis d'autrui, le roman policier, par sa structure même, thématise cette position selon des catégories qui lui sont propres, et c'est là que le positionnement du sujet s'avère difficile. En effet, si l'on reprend la typologie proposée par Jacques Dubois dans ce qu'il appelle le « carré herméneutique »,[187] les rôles, dans le roman policier, se distribuent entre victime, enquêteur, suspect et coupable, et le travail du détective consiste à fixer ces rôles sur des personnages. Mais au cours de l'enquête, le plus souvent, ces rôles passent sans cesse d'un personnage à un autre, le soupçon se porte sur tous et le détective lui-même peut se retrouver coupable. C'est ce qui fait dire à Jacques Dubois que le secret de l'énigme, la crise d'identité, se répand et contamine tous les personnages, voire le texte :

A ce point, le secret peut être ramené à la crise d'identité du sujet, qui est une donnée générique essentielle. Mais elle ne l'est qu'à condition de voir que la crise d'identité engage tout le texte et sa forme dans un mouvement de signification qu'aucune définition ne peut fixer. La crise du sujet, encore une fois, est une crise du texte comme clôture. Elle rejoint sans retard une pluralisation du sens qui a déjà fait l'objet de nos observations.[188]

Dans un tel système, où toute position par rapport à l'énigme policière (dont on a vu qu'elle se ramenait à une énigme identitaire) est éphémère, la relation à l'Autre (le criminel, l'enquêteur, la victime) ne peut se résoudre dans une perspective de clôture. La relation à l'Autre est sans cesse en mouvement, et c'est dans ces mouvements qu'il faut à présent chercher la formulation d'une identité, non dans une relation post-oedipienne stabilisée.[189]

Nous allons donc tenter d'éclairer un peu plus la relation à l'Autre dans une perspective dynamique. Mais déjà se pose la question « quel Autre ? ». L'objet du désir par rapport auquel le sujet se définit apparaît sous des formes multiples : les parents manquants, leurs substituts (l'héritage dans *Bleak House*), les différents prétendants des héroïnes... Pour ne pas se perdre dans la complexité du problème, il faut se rappeler que la distinction fondamentale remise en cause dans l'usage du carré herméneutique par le roman policier, c'est celle faite entre victime et coupable, de sorte que la culpabilité s'étend à tous les personnages. Ces deux pôles de culpabilité et d'innocence opprimée (auxquels se rattachent respectivement les rôles du suspect et de l'enquêteur) déterminent donc un clivage entre les personnages, de sorte que la position du sujet

[187] Jacques DUBOIS, *op. cit.*, pp. 92-94.

[188] Jacques DUBOIS, op. cit., p. 153.

[189] Cela ne veut pas dire, bien sûr, que nos conclusions sur l'Oedipe en tant que processus identificatoire deviennent irrecevables. Elles se situent à un premier niveau de réflexion qui reste valable mais peut être précisé, dépassé.

envers l'Autre, envers l'objet de son désir, répond à cette distribution binaire. L'Autre est soit coupable soit victime, je suis soit coupable soit victime. Qu'en est-il exactement dans les textes ?

Il semble que, chez Dickens comme chez Collins, le sujet se pose en victime devant le coupable qui devient donc l'Autre. Ainsi, Esther, à force de se décrire comme niée par l'Autre, par la coupable Miss Barbary au nom évocateur, provoque la compassion du lecteur du fait même de sa soumission à sa tante. Elle est donc reconnue comme individualité parce qu'elle se soumet à une force qui la nie :

"It would have been far better, little Esther, that you had had no birthday; that you had never been born!" (p. 64) Many and many a time, in the day and in the night, with my head upon the pillow by her that my whispers might be plainer to her, I kissed her, thanked her, prayed for her, asked her for her blessing and forgiveness, entreated her to give me the least sign that she knew or heard me. (p. 67)

On retrouve ce paradoxe dans l'attitude d'Esther envers Jarndyce, attitude de soumission au désir d'appropriation émanant de Jarndyce, attitude provoquant le regard du lecteur (qui est aussi l'Autre) sur le malheur d'Esther individuée. Ce paradoxe est souvent présent à travers des formules de dénégation : ainsi, l'acceptation par Esther de la demande en mariage de Jarndyce se ternit du souvenir d'Allan Woodcourt, souvenir prétendument détruit avec les fleurs qu'il avait offertes. Tout en niant son amour pour Allan, Esther nous fait sentir à quel point il lui est difficile de s'en détacher :

"Don't you remember, my plain dear," I asked myself, looking at the glass, "what Mrs Woodcourt said before those scars were there, about your marrying—" Perhaps the name brought them to my remembrance. The dried remains of the flowers. It would be better not to keep them now. They had only been preserved in memory of something wholly past and gone, but it would be better not to keep them now. (pp. 668-669)

Les personnages de Collins ont une attitude similaire à celle d'Esther, quoiqu'un peu différente. Ici, ce sont plusieurs personnages qui entretiennent des relations de soumission les uns aux autres. Rachel, par exemple, se laisse accuser du vol par Cuff sans dénoncer celui qu'elle a vu dérober le diamant, tout cela par amour pour le voleur, Franklin. Parallèlement, la position de Franklin envers Rachel pendant la cour qu'il lui fait est celle d'un élève qui se fait gronder :

At any rate, Miss Rachel was reported to have said some severe things to Mr Franklin, at the piano that evening, about the people he had lived among, and the principles he had adopted in foreign parts. The next day, for the first time, nothing was done towards the decoration of the door. I suspect some imprudence of Mr Franklin's on the Continent—with a woman or a debt at the bottom of it—had followed him to England. But that is all guesswork. (p. 91)

Godfrey lui aussi, par certains aspects si semblable à Franklin, est dominé par une femme, qui lui fait du chantage :

The lady at the Villa, had heard of his contemplated marriage. A superb woman, Mr Blake, of the sort that are not to be trifled with—the sort with the light complexion and the Roman nose. She felt the utmost contempt for Mr Godfrey Ablewhite. It would be a silent contempt, if he made a handsome provision for

her. Otherwise, it would be contempt with a tongue to it. (p. 513)

Enfin, même l'austère Miss Clack cède à cette passion de la soumission qui lui fait endurer les pires épreuves dans son rôle de prosélyte :

Taxation may be the consequence of a mission; riots may be the consequence of a mission; wars may be the consequence of a mission: we go on with our work, irrespective of every human consideration which moves the world outside us. (pp. 272-273) She [Rachel] had my forgiveness at the time when she insulted me. (p. 311)

Ici encore, comme chez Rachel, Franklin et Godfrey, la soumision vise à obtenir l'amour de l'Autre, ou du moins sa compassion, en se posant comme victime réclamant la reconnaissance de ses souffrances.

Une telle problématique peut s'articuler avec ce que nous avons conclu de notre analyse du désir oedipien, si l'on veut bien considérer l'attitude des personnages comme « masochiste », c'est-à-dire comme une attitude d'amour de la douleur mais aussi de demande d'amour. Dans son article « A Child is Being Beaten », où il analyse le masochisme, Freud explique cette perversion par le sentiment de culpabilité causé par l'amour pour le parent de sexe opposé :

This being beaten is now a convergence of the sense of guilt and sexual love. It is not only the punishment for the forbidden genital relation, but also the regressive substitute for that relation. (p. 189)[190]

Ainsi, donc, lorsqu'Esther ou Rachel se posent en victimes, on peut constater un refoulement du désir oedipien en même temps que la réalisation de ce désir. C'est le sens que l'on peut attribuer à certaines émotions des personnages devant l'adversité : à la fois le sens d'une contrition et celui d'un trop-plein d'aimer.[191] Cette interprétation représente une avancée par rapport à notre précédente analyse de l'Oedipe dans les deux romans, car elle se fonde sur une relation à l'Autre où la demande d'amour se fait de façon indirecte, en plaçant l'Autre au premier plan. Comme Esther, à qui les critiques ont tant reproché sa fadeur, comme Rachel, dont la réputation même souffre de son acte de sacrifice pour Franklin, le sujet masochiste se nie lui-même par sa soumission à la douleur pour pouvoir se voir dans l'Autre et dans l'amour qu'il espère que cet Autre lui renverra.

A ce point de notre développement, il faut de nouveau se poser la question du statut de l'Autre. A travers l'analyse de l'attitude masochiste des personnages, dérivée de l'opposition victime/coupable, c'est encore le désir oedipien qui est en cause, un désir exprimé indirectement mais avec force. Or, ce désir reste refoulé chez l'individu, du fait du sentiment de culpabilité qui l'accompagne (voir *supra*, la dernière citation de Freud). On peut donc dire qu'à ce niveau les personnages entretiennent avec l'Autre des relations qui

[190] ***FREUD Sigmund, « A Child is Being Beaten », The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, London, Hogarth, 1962, volume 17 [1917-1919], pp. 179-204.***

[191] Voir Dickens p. 64 : « I was in a kind of fright beyond my grief; and I caught hold of her dress, and was kneeling to her » ; Collins p. 393 : « The revelation which burst upon me in those words, the overthrow which they instantly accomplished of the whole view of the case on which Mr Bruff had relied, struck me helpless. Innocent as I was, I stood before her in silence. »

ont pour but de se concilier ces désirs inconscients pour plus de plaisir. Mais le masochisme n'est pas la seule manière d'arriver à ce but, car il cache lui-même un autre désir, dont il découle, comme le montre Freud dans son article déjà cité. Freud analyse la genèse de la perversion masochiste féminine de la manière suivante : la petite fille fantasme d'abord qu'un enfant est battu par le père, puis elle se fantasme elle-même en train d'être battue par son père. Dans la première phase, l'amour oedipien qu'elle porte à son père la conduit à éprouver un plaisir sadique devant le spectacle d'un enfant qu'il bat, qu'il n'aime donc pas, et qui n'est pas elle ; dans la deuxième phase, le sentiment de culpabilité de la petite fille produit un fantasme de type masochiste qui réalise également le désir sur un mode régressif.[192] A l'origine du masochisme, on trouve donc le sadisme.

Nous allons donc nous demander si cette genèse du masochisme trouve une expression dans les deux romans que nous étudions et qui font partie d'un genre, le policier, réputé (parfois à tort) pour sa violence et justement son sadisme.[193] On ne peut s'empêcher de répondre par l'affirmative, devant les nombreux exemples qui viennent à l'esprit en rapport avec le sadisme. Chez Collins, les personnages masochistes sont tous sadiques par surcroît : ceci est valable pour Rachel, Franklin, Godfrey, et même Miss Clack. Rachel et Franklin, dans leur entretien le plus important, passent chacun de la soumission à l'insulte, au plaisir de voir souffrir :

She answered in a low tone, with a sullen submission of manner which was quite new in my experience of her. [...] The apology was more unendurable than the insult. The most degraded man living would have felt humiliated by it. (p. 391)

De même, Franklin quitte Rachel sans lui répondre alors qu'elle le conjure de lui pardonner (p. 403). Godfrey également, par sa demande en mariage à Rachel, demande intéressée, ainsi que par le fait qu'il a en personne administré l'opium à Franklin le soir du vol (voir p. 508), se rattache à ce désir sadique. Enfin, Miss Clack elle-même est impliquée dans ces souffrances infligées, en, ce qui la concerne, à Mr Bruff, à qui elle annonce crânement que Rachel a innocenté Godfrey :

I enjoyed the triumph—the unholy triumph, I fear, I must admit—of seeing Mr Bruff utterly confounded and overthrown by a few plain words from Me. He started to his feet, and stared at me in silence. (p. 263)

Dans *The Moonstone*, sadisme et masochisme coïncident donc chez les mêmes personnages. Mais dans *Bleak House*, en revanche, la situation est plus complexe, et c'est dans le récit du narrateur anonyme que l'on trouve la plupart des éléments agressifs faisant réponse au masochisme d'Esther. Le narrateur lui-même, par ses remarques sarcastiques sur la société aristocratique de Chesney Wold, s'attaque aux conventions auxquelles Esther, de son côté, se soumet, et plus encore il semble se délecter de l'agonie de cette société,[194] représentée par le lord Chancellor et son grotesque homologue, Krook :

The Lord Chancellor of that Court, true to his title in his last act, has died the

[192] Une troisième phase, similaire à la première, est en fait, selon Freud, un autre avatar du masochisme de l'enfant car l'enfant battu n'y est qu'un subtitut de celui qui fantasme. Voir Freud, *loc. cit.*, p. 191.

[193] Voir en particulier les romans de James Hadley CHASE.

death of all Lord Chancellors in all Courts, and of all authorities in all places under all names soever, where false pretences are made, and where injustice is done. (p. 511)

Les personnages centraux du récit anonyme font aussi preuve d'un goût prononcé pour la souffrance d'autrui. Tulkinghorn prend plaisir à torturer lady Dedlock en refusant de lui dire quand il révèlera son secret à sir Leicester, alors que l'événement qui causera cette révélation[195] peut sembler anodin, par la suite :

"I am to drag my present life on, holding its pains at your pleasure, day by day?" she asks, still looking at the distant sky. "Yes, I am afraid so, Lady Dedlock." (p. 637)

De nombreux exemples peuvent se rattacher à celui-ci, telle la soudaine mise en demeure de régler ses dettes faite par le grand-père Smallweed à George Rouncewell, à l'instigation de Tulkinghorn,[196] ou les relations clairement sadiques qu'entretient le grand-père Smallweed avec sa femme. Enfin, même Miss Flite entre dans ce jeu de la souffrance, comme en témoignent les oiseaux qu'elle retient prisonniers jusqu'à leur mort, ce qu'elle qualifie de « ve-ry mortifying » (p. 104), inconsciente peut-être du mal qu'elle commet.

Dans cette perspective, il est possible d'attribuer au temps présent utilisé dans tout le récit du narrateur anonyme une valeur différente de celle à laquelle notre étude narratologique a conclu. Si le désir sadique inconscient d'Esther masochiste est projeté dans ce récit anonyme, c'est parce que celui-ci a valeur de fantasme du sujet, de production inconsciente, latente, à laquelle l'analyse du masochisme peut conduire. On a affaire ici à un « présent fantasmatique », c'est-à-dire un présent qui, comme la phrase « On bat un enfant », exprime un fantasme, la réalisation d'un désir profond du sujet. Mais ce fantasme reste refoulé dans l'inconscient comme il est refoulé dans le récit anonyme, à travers un présent intemporel : comme le Ça ne fait pas de distinctions temporelles entre passé, présent ou futur, le narrateur anonyme exprime un désir sadique en dehors de toute catégorie temporelle. Cet aspect irréaliste, intemporel, du récit anonyme est aussi ce qui contribue à définir le fantasme sadique comme production inconsciente étrangère au moi conscient.

L'exploration plus poussée que nous avons faite des relations à l'Autre-objet du désir déterminant l'identité des personnages se heurte maintenant à un problème sérieux. Le masochisme de ces personnages nous a conduit à analyser leur attitude comme une demande d'amour du sujet qui se nie lui-même et veut se voir à travers l'amour de l'Autre. De ce point de vue, on reste dans une définition oedipienne du sujet selon des relations interpersonnelles. Mais voilà que surgit une motivation sadique à l'origine du masochisme, qui se différencie de lui chez les mêmes personnages (dans *The Moonstone*) ou à travers

[194] Quelques rares exceptions sont à noter dans le discours du narrateur anonyme sur ce sujet, comme l'exemple — déjà cité dans la première partie de ce travail — de l'aide qu'apporte George Rouncewell à un sir Leicester défait par l'attente et l'angoisse lors de la fuite de lady Dedlock (p. 848).

[195] C'est le consentement de lady Dedlock au mariage de Rosa, sa servante, avec le neveu de George Rouncewell (pp. 714-717).

[196] Voir à ce sujet la remarque de George sur Tulkinghorn : « He is a slow-torturing kind of man » (p. 698).

des personnages différents (dans *Bleak House*). Alors que, dans notre première analyse, le sujet parvenait à exprimer son identité dans une relation à l'Autre sur un mode masochiste, l'identité des personnages est, avec le sadisme, soit scindée en pulsions contraires (chez Collins), soit inapte à intégrer des pulsions exprimées chez d'autres personnages et même dans un autre récit. C'est donc ce lien problématique avec le sadisme que l'on va à présent tenter d'élucider.

IV. LE FANTASME SCOPIQUE.

Un premier point consiste à montrer que ce sadisme est effectivement la contrepartie du masochisme d'Esther, ou que ces deux aspects présents chez Franklin, Rachel, Godfrey et Miss Clack font partie d'une même identité. Il faut pour cela passer par la concrétisation dans le texte de ce pôle masochisme/sadisme afin de le relier au sujet. Ce pôle apparaît en effet sous la forme d'une pulsion scopique, partagée entre le désir d'être regardé (masochisme) et le désir de regarder (sadisme). Les personnages masochistes s'exhibent à l'Autre pour obtenir son amour, alors que les personnages sadiques contemplent la douleur d'autrui. Or, cette pulsion scopique, qui réunit les deux pôles décrits, est ce qui peut en fin de compte relier l'Autre à l'identité du sujet, et même constituer cette identité, d'une façon très particulière.

En effet, le désir sadique de regarder se retrouve incarné chez Dickens par Tulkinghorn, dans le récit anonyme,[197] dans la façon dont il déduit que lady Dedlock s'est bien déguisée comme sa servante Mlle Hortense : caché, il observe la réaction de Jo devant Mlle Hortense, puis, une fois Jo parti, il sort de sa cachette :

But on Mr Tulkinghorn's coming into the room, the veil is raised, and a sufficiently good-looking Frenchwoman is revealed, though her expression is something of the intensest. (p. 370)

Mais dans le récit d'Esther, on a vu que c'est Esther elle-même qui veut être regardée. Ces deux pôles se rejoignent en fait grâce à Jo, qui sert d'intermédiaire éphémère entre les deux récits. Lorsqu'elle soigne Jo, au chapitre 31, Esther soigne un personnage qui lui ressemble en ce qu'il est regardé par les autres, le plus souvent ; mais elle le regarde et prend ainsi la place qu'elle n'occupait pas auparavant. Elle occupe ici une position de maîtrise par rapport à un garçon soumis :

He made no complaint, however, and was strangely unconcerned about himself, if I may say so strange a thing. (p. 488) [...] wearily looking on at what was done, as if it were for somebody else. (p. 491)

Par cet échange avec une partie d'elle-même restée si peu accessible, elle atteint à sa propre identité, par l'intermédiaire de Jo, qui la prend pour lady Dedlock : ***« "She looks to me the t'other one. It ain't the bonnet, nor it yet ain't the gownd, but she looks to me the t'other one" »*** (p. 486). C'est d'ailleurs cette impression qu'Esther exprime peu

[197] Ce récit du narrateur anonyme, associé à la pulsion sadique, est lui-même intimement lié au désir de regarder : les orifices par lesquels la lumière pénètre dans la chambre du capitaine Hawdon lors de sa mort sont métaphorisés en un regard qui renvoie bien sûr au narrateur anonyme à la fois sadique et voyeur devant la mort du père : « with the gaunt eyes in the shutters staring down upon the bed » (p. 188).

avant ce passage, sur le chemin de la maison où elle va rencontrer Jo :

I had for a moment an undefinable impression of myself as being something different from what I then was. I know it was then, and there, that I had it. I have ever since connected the feeling with that spot and time, and with everything associated with that spot and time, to the distant voices in the town, the barking of a dog, and the sound of wheels coming down the miry hill. (pp. 484-485)

Esther se sent à la fois étrange et familière car elle *se* rencontre à travers Jo : elle se regarde et elle est regardée, identifiée par le garçon.[198] Bien sûr, ces « spots of time », pourrait-on dire, sont peu fréquents dans le roman,[199] mais ils peuvent témoigner d'une relation à l'Autre sur un mode scopique.

On peut ici faire un parallèle entre cette relation spéculaire qui permet à Esther d'accéder à son être profond de façon fugitive, et le stade du miroir tel qu'il a été défini par Lacan :

L'assomption jubilatoire de son image spéculaire par l'être encore plongé dans l'impuissance motrice et la dépendance du nourrissage qu'est le petit homme à ce stade infans, nous paraîtra dès lors manifester en une situation exemplaire la matrice symbolique où le je se précipite en une forme primordiale [...] cette forme situe l'instance du moi, dès avant sa détermination sociale, dans une ligne de fiction, à jamais irréductible pour le seul individu, — ou plutôt qui ne rejoindra qu'asymptotiquement le devenir du sujet, quel que soit le succès des synthèses dialectiques par quoi il doit résoudre en tant que je sa discordance d'avec sa propre réalité.[200]

Bien sûr, l'image spéculaire d'Esther se retrouve plus généralement tout au long de son propre discours autobiographique et correspond alors à une image trompeuse, illusoire, car ce « je » autobiographique est fondamentalement aliéné à lui-même en ce qu'il est séparé du narrateur du récit anonyme, siège de la véritable intériorité et du véritable désir d'Esther, notamment du désir pour la mère. C'est donc plutôt dans cette visée autobiographique du récit d'Esther que peut se reconnaître la fonction du Je selon Lacan, étant donné que cette fonction définit le « moi » de l'individu comme aliéné à lui-même par le langage, comme Esther est aliénée au récit anonyme qui dit son être, « dans une ligne de fiction, à jamais irréductible pour le seul individu ».

La pulsion scopique permet également d'articuler les deux pôles, masochiste et sadique, chez Collins. Les personnages impliqués dans ces relations passent tous par une expérience du type regarder/être regardé. Ainsi, Rachel observe Franklin lorsqu'il lui dérobe son diamant, Miss Clack épie Rachel et Godfrey (pp. 275-284), Godfrey lui-même

[198] A travers cette relation spéculaire, elle est aussi identifiée comme un garçon, ce qui est sa nature profonde, d'après notre étude de l'Oedipe.

[199] On en trouve néanmoins d'autres exemples. La relation d'Esther avec Caddy Jellyby, même si Caddy n'apparaît pas dans le récit du narrateur anonyme, peut s'apparenter à un voyeurisme du malheur d'autrui. De même, lorsqu'Esther voit sa mère morte (pp. 868-869), le même schéma de retournement de l'objet regardé en sujet regardant s'opère. Mais c'est l'exemple de Jo qui reste le plus probant, car il fait le lien entre les deux récits.

[200] « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », Ecrits I, Paris, Seuil, 1970, pp. 90-91.

a sans doute observé Franklin durant le vol, et Franklin subit une expérience éprouvante lorsqu'il doit asssister au dévoilement du visage de Godfrey sous le maquillage (pp. 500-502). Ce qui est en jeu ici, c'est une vision de la sexualité parfois métaphorisée par le vol/viol. Mais surtout, c'est le fait que le personnage qui regarde est lui-même regardé et se sait regardé par l'Autre. Ainsi, Gooseberry, aux yeux exorbités (p. 485),[201] renvoie à Franklin sa propre image en train de regarder de façon sadique le cadavre d'un autre :

There was something so hideous in the boy's enjoyment of the horror of the scene, that I took him by the two shoulders and put him out of the room. (p. 501)

On retrouve la même attitude chez Miss Clack qui ne regarde pas jusqu'au bout la scène d'amour entre Godfrey et Rachel, comme si elle se savait regardée en même temps qu'elle regarde :

Let me only say, that I tried to close my eyes before it happened, and that I was just one moment too late. I had calculated, you see, on her resisting. She submitted. (p. 283)

Il faut bien sûr faire la part de l'hypocrisie bigote du personnage dans ses déclarations mais, comme chez Franklin, sa fascination de regarder se double d'une gêne d'être regardée (par le lecteur, peut-être). De même, Rachel regarde Franklin lorsqu'il vole la pierre, mais de façon indirecte, par le reflet d'un miroir : ***« "There are three glasses in my sitting-room. As you stood there, I saw all that you did, reflected in one of them." »*** (p. 397).

Ces passages ne sont pas si fréquents dans les deux romans, et se situent dans des contextes de maladie, de mort ou de sexualité. Pour voir en quoi ils réalisent, momentanément, une certaine vision de l'identité, il est utile de se référer à une définition lacanienne de la pulsion scopique. Lacan pose d'abord l'hypothèse que le sujet est regardé par un monde « omnivoyeur » (p. 71)[202] :

Ce qu'il s'agit de cerner, par les voies du chemin qu'il [l'oeil] nous indique, c'est la préexistence d'un regard — je ne vois que d'un point, mais dans mon existence je suis regardé de partout. (p. 69)

Lacan distingue ainsi oeil et regard, entre lesquels il existe une « schize » :

Le regard ne se présente à nous que sous la forme d'une étrange contingence, symbolique de ce que nous trouvons à l'horizon et comme butée de notre expérience, à savoir le manque constitutif de l'angoisse de la castration. L'oeil et le regard, telle est pour nous la schize dans laquelle se manifeste la pulsion au niveau du champ scopique. (pp. 69-70).

Et c'est cette schize, fondant l'angoisse de castration, qui explique pourquoi le sujet s'avère incapable de maîtriser le point en l'Autre d'où ce que le sujet donne à voir est

[201] Le regard de Gooseberry peut également se rapporter à une angoisse de castration niée par prolifération du signe des yeux. Sur ce point, voir Freud, « La Tête de Méduse » (*loc. cit.*), et « L'Inquiétante Étrangeté », in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, pp. 209-263.

[202] Jacques LACAN, « Du regard comme objet petit a » , *Le Séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (Paris, Seuil, 1973), pp. 63-109. Voir aussi JULIEN Philippe, *Pour lire Jacques Lacan*, Paris, Seuil, 1995, pp. 189-190.

regardé :

Ce en quoi la conscience peut se retourner sur elle-même — se saisir, telle la Jeune Parque de Valéry, comme se voyant se voir — représente un escamotage. Un évitement s'y opère de la fonction du regard. (p. 71) Dès le premier abord, nous voyons, dans la dialectique de l'oeil et du regard, qu'il n'y a point coïncidence, mais foncièrement leurre. Quand, dans l'amour, je demande un regard, ce qu'il y a de foncièrement insatisfaisant et de toujours manqué, c'est que — Jamais tu ne me regardes là où je te vois. Inversement, ce que je regarde n'est jamais ce que je veux voir. (pp. 94-95)

Cette impossibilité à maîtriser le lieu d'où l'on est regardé, qu'on croyait surmontée par la soumission masochiste, est en fait plus profondément mise en scène par les aspects masochistes et sadiques des mêmes personnages (chez Collins), ou par l'opposition des deux récits chez Dickens. Ce n'est que lors de rencontres éphémères que le fantasme scopique prend corps et que les deux aspects du sujet apparaissent unis, fantasme qui a trait à la sexualité et à la mort, expériences-limites. On peut ainsi comprendre le voyeurisme si fréquemment attaché au genre policier comme un moyen de résoudre momentanément un conflit exprimant la difficulté à formuler l'identité, et finalement à définir le sujet. C'est donc bien en ce sens avec l'homme que l'énigme policière se débat ; elle cherche à le prendre dans ses rêts tout en figurant l'aspect fugace, inaccessible d'une telle entreprise.

L'énigme identitaire peut ainsi se ramener à une interrogation sur le désir, avant tout oedipien, et à la recherche d'une identité permettant de se concilier ce désir inconscient, grâce à une conjonction du désir de regarder et du désir d'être regardé. Il n'est possible d'approcher la formulation d'une telle identité que de façon fugitive, mais c'est bien là le noeud de toute la problématique interpersonnelle du roman policier, qui pose encore la question de l'Autre, de l'inconscient et de la manière dont il est possible de se voir à travers l'Autre. De nombreux auteurs ont exploité cette thématique avec talent, mais on pense surtout à Georges Simenon et à son commissaire Maigret, qui n'a de cesse de s'identifier aux suspects pour comprendre leurs motivations et deviner leurs actes.[203] Le fantasme final, dans le roman policier, est bien celui d'une connaissance absolue du sujet par lui-même à travers l'Autre.

CHAPITRE III FONCTIONNEMENT ET JOUISSANCE DANS LE POLICIER : VERS UN AU-DELÀ DU TEXTE

Le mystère de l'être, voici donc ce que cherchent à élucider les personnages de Dickens et de Collins, et ce d'une façon très particulière : par le regard, qui chez l'Autre agit comme un miroir et permet de se saisir soi-même dans ce que l'identité a de fugace et de permanent. Esther accède ainsi à la véritable identité, celle qui reconnaît, sans pouvoir la dévoiler, la part d'ombre et d'inconnaissable qui la fonde : ***« I had for one moment an***

[203] Voir Jacques DUBOIS, *op. cit.*, chapitre 10.

undefinable impression of myself as being something different from what I then was » (pp. 484-485). Il s'agit bien ici d'un type de relations où l'amour (souvent oedipien) de l'Autre révèle partiellement un inconnu qui, comme le matériau du rêve, touche le sujet au plus profond de son mystère, c'est-à-dire dans son être.

Il est difficile, cependant, de ne pas s'interroger sur la valeur de ces conclusions dans la perspective qui est la nôtre. Certes, elles mettent en valeur une structure singulière des relations interpersonnelles dans les deux romans, mais ces relations visent avant tout à réaliser une quête presque archétypale en littérature, c'est-à-dire la quête de soi comme individu. Des romans initiatiques à la tradition du Bildungsroman, c'est tout un pan de la notion de littérature qui se trouve exprimé ici, et l'on sent bien qu'une définition ausi peu spécifique des romans qui nous intéressent en tant que policiers n'est pas viable.

Afin de cerner de plus près notre objet, il faut avancer plus loin dans l'approche des deux oeuvres dans leur spécificité et leur littérarité. Cela ne veut pas dire, bien sûr, que les analyses effectuées dans les deux premiers chapitres auront été vaines : au contraire, elles devront nous guider dans une exploration poussée des textes. Mais il faut s'éloigner un peu d'une étude narratologique trop précise (et donc peu représentative sur le plan générique) ou d'une étude psychocritique trop générale pour aborder le problème de manière adéquate ; en somme nous devons lire le texte à la fois dans son fonctionnement et avec un certain recul, dans la situation et les problèmes qu'il pose (impose ?) à son lecteur.

I. REPRÉSENTATION DU TEXTE DANS LE ROMAN POLICIER.

L'un des moyens pour tenter d'arriver au coeur de la logique textuelle dans ce qu'elle a de plus significatif est d'étudier la façon dont le texte représente son statut. Il s'agit ici bien sûr de la place qu'occupent dans *Bleak House* et dans *The Moonstone* les différents métatextes, selon la terminologie de Gérard Genette.[204] Ces textes « secondaires » à l'intérieur du texte principal peuvent nous permettre de déceler une attitude particulière des deux romans policiers sur ce sujet, attitude significative également d'une certaine position par rapport au langage.

Chez Dickens, tout d'abord, les métatextes prennent une importance capitale. N'est-ce pas un écrit du capitaine Hawdon qui permet à Tulkinghorn de déceler chez lady Dedlock un trouble révélateur d'une passion coupable ? C'est ce que révèle l'inspecteur Bucket à sir Leicester, se référant à une scène du début du roman (pp. 61-62) :

"[...] I know from his lips, that he long ago suspected Lady Dedlock of having discovered, through the sight of some handwriting—in this very house, and when you yourself, Sir Leicester Dedlock, were present—the existence, in great poverty, of a certain person, who had been her lover before you courted her, and who ought to have been her husband [...]" (p. 783).

Il faut cependant remarquer que le lecteur n'a pas accès à ce métatexte tellement

[204] Rappelons brièvement que, lorsqu'à l'intérieur d'un récit produit par un narrateur intervient une seconde narration produite par un second narrateur, il y a métarécit. Lorsque ce dernier est autonome et ne dépend pas d'une instance narrative (si c'est une citation, ou un article de journal, par exemple), on parle de métatexte.

déclencheur sur le plan de l'énigme, puisque son intérêt réside dans la graphie particulière d'un individu, non dans le contenu du texte. La situation est similaire en ce qui concerne un autre métatexte décisif, la demande en mariage de Jarndyce à Esther. Alors qu'Esther nous relate comment elle accepte cette demande en mariage, elle nous parle de la lettre de Jarndyce sans la retranscrire (voir le chapitre 44, p. 666). Cette élision du métatexte est bien moins justifiable que la première concernant Hawdon, bien sûr, car ici c'est le contenu du texte qui importe au lecteur. Autre exemple déjà cité, celui du texte monstrueux et illisible du procès Jarndyce, que l'on parade devant les yeux du lecteur sans pourtant le lui présenter directement comme texte (voir p. 922). Jusqu'à la lettre que lady Dedlock écrit à son mari avant de s'enfuir et qui, loin de la disculper, jette le doute sur toute sa conduite :

"If I am sought for, or accused of, his [Tulkinghorn's] murder, believe that I am wholly innocent. Believe no other good of me, for I am innocent of nothing else that you have heard, or will hear, laid to my charge. [...]" (p. 816)

Ici, le métatexte est bel et bien retranscrit, mais il ne dit rien de probant sur celle qui l'écrit dans l'urgence, alors qu'elle est en train de se fuir elle-même.[205]

Que conclure de cette brève étude, qui pourrait se poursuivre longtemps, tant le roman recèle de métatextes similaires ? Il semble bien, d'abord, que ces métatextes sont censés jouer le rôle d'indices : par exemple, l'écrit du capitaine Hawdon sert à Tulkinghorn à dévoiler l'histoire de lady Dedlock, et la lettre de lady Dedlock à son mari sera utilisée par Bucket pour tenter de la retrouver après sa fuite. Mais en même temps, ces indices sont présentés comme tels sans que le lecteur y ait directement accès : ce sont des indices *élidés*.[206] Les métatextes-indices sont absents dans leur lettre et l'on ne peut que croire sur parole les différents personnages ou le narrateur anonyme qui s'y réfèrent. En ce qui concerne l'écrit de Hawdon, l'accès du lecteur au métatexte est même doublement barré puisque ce dernier n'est pas retranscrit et que, même s'il l'était, les caractères d'imprimerie seraient inaptes à communiquer l'information capitale, c'est-à-dire la graphie du texte manuscrit. On a ici un autre exemple de l'incapacité du texte à retranscrire le réel, qui reste toujours caché derrière la lettre : ceci peut être rattaché à la plus grande partie de notre étude narratologique, où l'on a vu que le récit de l'enquête coïncidait difficilement avec la véritable histoire du crime. La crise mise en scène par l'absence/présence des métatextes peut donc se lire comme un autre avatar de la représentativité défaillante du discours face au réel. Ainsi, le texte tout entier devient sujet à caution, et susceptible de supercherie, la même supercherie qui fait parler Smallweed et George Rouncewell d'un ami fictif, manière d'éviter de se parler directement : ***« And you can refuse, you mean, eh? Or not you so much, perhaps, as your friend in the city? Ha ha ha! »*** (p. 537). Indice tronqué, le métatexte lui non plus ne s'adresse pas directement au lecteur dans *Bleak House*.

[205] Voir p. 816 : « be able to forget the unworthy woman [...] who avoids you, only with a deeper shame than that with which she hurries from herself ».

[206] Dans le cas de la lettre de lady Dedlock à son mari, le résultat est le même puisque le métatexte, même retranscrit dans le roman, n'agit pas comme un indice réel pour le lecteur, tant il soulève de questions sans réponses sur la culpabilité de la fugitive.

Qu'en est-il maintenant du statut des métatextes chez Collins ? Et d'abord, quels sont les métatextes dans *The Moonstone* ? Ce roman est un peu particulier car, étant composé d'une succession de témoignages regroupés par Franklin Blake — dont les interventions, même si elles sont rares, disent assez que c'est lui qui organise le récit[207] — on peut considérer que tous les récits des différents témoins ont valeur de métatextes cités par Franklin à l'intérieur du récit principal dont il organise (avec discrétion, il est vrai) la structure. Cette expansion du métatextuel dans le texte principal témoigne déjà d'une importance de ce procédé dans l'approche générale du roman. Mais si l'on s'intéresse maintenant à ce que l'on peut appeller les métatextes plus « apparents » , c'est-à-dire les textes expressément cités dans le roman par les différents narrateurs seconds (Betteredge, Miss Clack, etc.) ou par Franklin lui-même dans ses deux récits, nous découvrons une similitude avec les métatextes de *Bleak House*. En effet, la longue lettre de Rosanna Spearman est retranscrite *in extenso* par Franklin Blake qui l'a découverte (p. 361 sq.); et cette lettre constitue un métatexte dans son récit. Contrairement à la stratégie adoptée par Dickens, Collins inclut donc les métatextes dans le récit principal. Mais s'ils ne sont pas élidés, les indices métatextuels sont dans *The Moonstone* privés de toute valeur objective, ce qui revient au même quant à la quête de la « vérité » : ils sont annulés en tant qu'indices alors même qu'ils sont cités. Ainsi, la lettre de Rosanna , qui accuse Franklin du vol, va mettre le lecteur sur une piste à la fois fausse et justifiée car, si Franklin a volé la pierre, il l'a fait dans un état second et ne la possède plus actuellement. Un autre indice non valide est le Prologue. Cet élément préliminaire du roman ne fait pas partie des textes regroupés par Franklin Blake — textes qui ne commencent qu'avec le récit de Betteredge —, et il constitue ce que Gérard Genette appelle un « paratexte », c'est-à-dire un texte autonome qui se situe à la marge du texte principal. Ce paratexte remplit une fonction similaire à celle des divers métatextes, et en tant qu'indice, ses suggestions quant au crime commis par John Herncastle restent vagues :

[...] I cannot prevail upon myself to become his accuser [...] I have not only no proof that he killed the two men at the door; I cannot even declare that he killed the third man inside [...]. (p. 38)

Comme la lettre de Rosanna, ce paratexte, placé en exergue comme pour nous convaincre de l'importance de ses accusations, ne livre en fait aucun secret univoque. Enfin, la lettre de Murthwaite qui clôt le roman et qui, comme de nombreux témoignages rapportés, peut-être considérée comme un paratexte accolé au texte principal organisé par Franklin, offre des caractéristiques analogues. D'abord, la présentation de la scène par Murthwaite est fortement dramatisée : il fait appel à l'imaginaire du lecteur à partir de sa position d'aventurier « romantique »[208] pour dépeindre un décor qui apparaît ainsi bien peu réel :

People this lovely scene with tens of thousands of human creatures, all dressed in white, stretching down the sides of the hill, overflowing into the plain, and fringing the nearer banks of the winding rivers. Light this halt of the pilgrims by

[207] Voir ses remarques lors du récit de Miss Clack (pp. 235, 282) ainsi que leur joute verbale par lettres interposées (pp. 284-286).

[208] Ne reconnaît-il pas lui-même le caractère « romantique » — il faut comprendre aussi fortement subjectif et même imaginaire — du lieu ? : « Finding myself for the second time in these romantic regions » (p. 524).

the wild red flames of cressets and torches, streaming up at intervals from every part of the innumerable throng. Imagine the moonlight of the East, pouring in unclouded glory over all—and you will form some idea of the view that met me when I looked forth from the summit of the hill. (p. 525)

Toute cette mise en scène narrative d'un passage déjà très « sensationnel » en lui-même (par ses aspects ésotériques, exotiques, etc.) va aboutir à une déclaration bien décevante :

How it has found its way back to its wild native land—by what accident, or by what crime, the Indians regained possession of their sacred gem, may be in your knowledge, but is not in mine. (p. 526)

Encore une fois, un paratexte qui s'annonçait comme un indice au niveau de l'histoire, visant à résoudre l'énigme, s'avère n'apporter aucune preuve, par exemple de la culpabilité des trois brahmanes dans le meurtre de Godfrey Ablewhite. Encore une fois, les indices métatextuels deviennent, au bout du compte, des indices en trompe-l'oeil, autre façon de refuser au détective le contrôle de l'histoire (et par delà, du réel) par le récit.

Cette représentation des métatextes comme « problématiques » trouve peut-être son expression la plus aboutie dans un autre roman de Wilkie Collins, *The Woman in White* (1860), dans lequel l'une des motivations principales du malfaiteur, sir Percival Glyde, repose sur le désir de cacher un lourd secret. En effet, les parents de sir Percival Glyde n'étaient pas mariés légalement, et leurs noms n'apparaissent pas dans le registre où ils devraient être inscrits, ce qui priverait leur héritier de ses droits aux titres et aux propriétés dont il jouit si ce secret venait à être dévoilé. C'est ce que comprend Walter Hartright, l'un des personnages principaux du texte, devant le registre qu'il découvre :

The last entry on one page recorded the marriage of a man with my Christian name. Below it there was a blank space—a space evidently left because it was too narrow to contain the entry of the marriages of the two brothers, which in the copy, as in the original, occupied the top of the next page. That space told the whole story! [...] The idea that he was not Sir Percival Glyde at all, that he had no more claim to the baronetcy and to Blackwater Park than the poorest labourer who worked on the estate, had never once occurred to my mind. (p. 529)

L'histoire qui repose sur un blanc du (méta)texte, ou comment révéler que les réelles motivations des personnages et la solution de l'énigme échappent forcément au texte et à la narration — voilà bien ce que semble exprimer, du point de vue de la représentation des métatextes, *The Woman in White*.[209]

Précisément, le statut des métatextes — qu'ils soient le plus souvent élidés comme dans *Bleak House* ou qu'il n'apportent aucun indice vraiment fiable comme dans *The Moonstone* —, pose problème dans son rapport à l'histoire. Si, apparemment, aucun lien ne peut-être établi entre indices métatextuels et énigme de l'histoire, si les métatextes restent mystérieux, c'est au détective qu'il incombe de résoudre ce problème et de *lire* les métatextes (articles de journaux, etc.) en tant qu'indices. Comme le Chevalier Dupin découvrant la solution de l'énigme en lisant les comptes-rendus des journaux, le détective

[209] Ce roman est par ailleurs conçu à partir d'une succession de témoignages de personnages différents, ce qui renforce ses rapports avec *The Moonstone*, et rend les parallèles que l'on peut tracer entre les deux oeuvres d'autant plus intéressants.

doit lire les métatextes pour leur donner sens : de sorte que le détective qui, comme Dupin, résout les énigmes par sa simple lecture des indices métatextuels depuis son fauteuil, cet « armchair detective », n'a aucun besoin d'agir, et le roman peut se réduire à un récit d'événements sans événements :

Les seuls événements concevables, pour un récit de détection hypothétiquement conforme aux normes prescrites, sont ceux, par définition périphériques, sinon même (idéalement) extratextuels, qui concernent le crime et la prise (arrestation, mort) du coupable.[210]

Voilà donc pour la théorie. Mais, comme le précise ensuite Uri Eisenzweig, un tel récit n'est jamais que théorique, et l'auteur policier doit toujours insidieusement ajouter un élément non déjà contenu dans les métatextes pour expliquer l'histoire par le récit du détective (dans *Double Assassinat dans la Rue Morgue* d'Edgar A. Poe, par exemple, c'est la fenêtre qui n'était pas hermétiquement close). C'est cet ajout indispensable qui fait que le roman policier idéal, sans « tricherie » de l'auteur, n'existe pas. Dans les romans qui nous intéressent, cependant, nul artifice de ce genre, et pour une bonne raison : les détectives échouent à lire les métatextes comme des indices probants, et donc ils échouent à faire coïncider récit et histoire. Ainsi, chez Dickens, malgré la lettre laissée à son mari par lady Dedlock avant de s'enfuir, l'inspecteur Bucket ne parvient pas à retrouver cette dernière avant sa mort. Dickens nous donne un exemple de son incompétence à déduire du métatexte une quelconque vérité diégétique, à travers sa poursuite hors de Londres de Jenny puis son retour à Londres, avec Esther, quand il a enfin compris que lady Dedlock a échangé ses vêtements avec Jenny : ***« "To London! Are we going back?" »*** (p. 841). Cette incompétence, cette inaptitude à la lecture ressort également de façon comique au chapitre 54 lorsque Bucket prend sur lui de parler pour sir Leicester devant le grand-père Smallweed et ses acolytes, venus faire du chantage après avoir appris l'existence d'une fille illégitime de lady Dedlock :

"[...] Would you mind sitting quiet—on the family account—while I reckon 'em up? And would you just throw in a nod, when I seem to ask you for it?" (p. 785)

Cette façon de « parler » les pensées d'un sir Leicester aphasique et sans réactions jette le soupçon sur les capacités d'interprétation de Bucket. S'il entreprend de parler à la place d'un autre en croyant exprimer ses pensées, sera-t-il capable d'aborder un métatexte avec pertinence, sans se laisser fourvoyer par sa propre intuition ? Sa poursuite de Jenny déguisée en lady Dedlock nous apporte la réponse...

La capacité du détective à lire les métatextes n'est pas plus développée chez Collins que chez Dickens. D'abord incapable de diriger ses soupçons sur un autre personnage que Rosanna, Cuff nous livre ensuite une lecture bien décevante de l'énigme, n'en déplaise à son admirateur-détracteur Betteredge. En effet, dans son dernier récit censé éclaircir tout le mystère, situé tout à la fin du roman (pp. 503-514), Cuff ne fait qu'aligner des faits bruts dans une narration très impersonnelle. Il se montre incapable de faire avancer les connaissances du lecteur sur les personnages en cause et se retranche dans des conclusions bien peu satisfaisantes : ***« There is here moral, if not legal, evidence that the murder [of Godfrey] was committed by the Indians »*** (p. 505). Cuff, à la fin du roman, n'a donc pu déduire de l'ensemble des témoignages rapportés (constituant

[210] ***Uri EISENZWEIG, Le Récit impossible, pp. 70-71.***

métatexte) aucune preuve contre les Indiens suspects. De même, après la lecture que Betteredge lui fait de la lettre de lady Verinder qui le congédie, Cuff réagit avec entêtement. Alors que cette lettre contient des indices quant à la raison pour laquelle Rachel est muette sur le vol du diamant, Cuff n'y lit que sa culpabilité, sans voir que c'est pour protéger quelqu'un qu'elle aime (Franklin) que Rachel se tait :

"The day will come when you will know why I am careless about being suspected, and why I am silent even to you. [...]" (p. 218) My mistress's letter had proved, to his mind, that Miss Rachel was hardened enough to resist the strongest appeal that could be addressed to her, and that she had deceived her own mother (good God, under what circumstances!) by a series of abominable lies. (p. 218)

Et que penser de la triple prédiction que Cuff fait à Betteredge avant de quitter Frizinghall (pp. 220-221) ? Selon lui, la lettre de Rosanna va reparaître, les trois Indiens vont refaire parler d'eux, ainsi qu'un prêteur sur gages londonien, Septimus Luker : tout cela ne constitue en fait qu'un rappel d'événements oubliés par Betteredge, et non une déduction logique permettant de prouver quoi que ce soit. Ici encore, Cuff répète obstinément sa théorie selon laquelle Rachel s'est volée elle-même le diamant pour payer des dettes — d'où la mention du prêteur sur gages — : Cuff répète donc, mais il ne lit pas.

L'échec des détectives à intégrer, à lire des métatextes eux-mêmes problématiques (qu'ils soient élidés ou sans valeur indicielle) se rattache à leur incapacité à rapprocher récit de l'enquête et histoire du crime. En ce sens, les métatextes inscrivent dans les deux oeuvres l'impossibilité à rendre compte du réel par le récit, par le texte. C'est donc bien dans son rapport au réel que le texte policier pose problème : il semble qu'un hiatus intervient dans ce rapport. A cause de ce hiatus, la solution donnée à la fin du roman par un détective « inapte » peut sembler bien artificielle, parfois même décevante :

Brève rencontre cependant que celle-là [entre le détective et le coupable] et grosse de déception puisque le coupable n'est identifié, en une brève désignation, que pour être renvoyé, presque sur le champ, aux limbes de l'après-texte.[211]

Si la frustration du lecteur provient, selon J. Dubois, du caractère abrupt, du manque, qui signale la chute du roman, elle s'explique aussi par l'aspect décevant ou peu sérieux d'un détective dont on attend pourtant qu'il joue le rôle du justicier. Ainsi, le goût exagéré de Cuff pour les roses, l'emphase un peu ridicule de Bucket étayant ses discours à l'aide de son petit doigt, son « démon familier », seront plus tard remplacés par la rondeur du petit belge créé par Agatha Christie, ou le côté casanier de l' « armchair detective » en général. Ainsi donc, il y a coupure entre l'écrit et ce qu'on en fait (c'est-à-dire la conclusion qu'on lui donne à travers l'arrestation ou la mort du coupable), ce qui remet en cause la complétude d'une expérience psychique du sujet découvrant son être profond grâce à la résolution de l'énigme identitaire du roman.[212] Mais si, d'un côté, cette remise en cause touche le sujet, elle concerne également le langage, que l'on a vu comme métatexte qui échappe au lecteur-détective. C'est le langage qu'il nous faut donc à présent étudier pour

[211] Jacques DUBOIS, Le Roman policier ou la modernité, p. 191 (voir aussi le chapitre 8).

[212] Cette résolution de l'énigme est en effet fortement ébranlée par l'ignorance du sens des métatextes écrits par certains personnages.

tenter de cerner le genre policier — et peut-être aussi le lecteur — de plus près.

II. LANGAGE ALIÉNANT ET JOUISSANCE DU TEXTE.

Les métatextes nous interrogent sur le rapport du langage avec le réel ; ils montrent en quelque sorte que ce rapport est déficient. Afin d'aller plus loin dans nos conclusions, nous pouvons à présent nous demander si cette défaillance ne concerne que les métatextes ou si elle touche le langage en général, révélant une faille plus significative au niveau du genre.

Chez Dickens, d'abord, le langage non seulement ne peut pas représenter le Réel, mais il constitue un système autonome qui emprisonne le sujet. Ainsi, l'intrigue se présente d'abord comme une tentative désespérée de se retrouver (ou pour Esther de retrouver sa mère) dans un univers compliqué à l'extrême par les termes techniques d'un procès sans fin. La « Chancery Court » est une métaphore du langage qui attribue toujours un signifiant arbitraire au signifié, qui créé un système carcéral de représentation, d'où les individus ne peuvent pas sortir, comme le suggère la réification dont Esther fait l'objet dans cet exemple de langage juridique au début du roman :

We have arrngd for your being forded, carriage free, p r eight o' clock coach from Reading, on Monday morning next, to White Horse Cellar, Piccadilly, London, where one of our clks will be in waiting to convey you to our offe as above. (p. 74)

Réification et diminution de l'être à travers un langage lui-même abrégé, tel est l'effet du système du langage dans *Bleak House*. Richard lui aussi est pris dans ce système, car il se consacre entièrement au procès Jarndyce et il en oublie de vivre, puisque le procès, figure du langage, se suffit à lui-même et suppose l'abandon du Réel. Cet abandon, ce hiatus, explique pourquoi Esther, prise elle aussi dans le système signifiant, renonce à la sexualité et accepte si facilement la demande en mariage d'un Jarndyce bien plus âgé qu'elle : c'est que, comme Richard qui se jette à corps perdu dans le procès, elle perd son corps sexué en s'inscrivant dans le rôle prédéterminé que la société victorienne lui a assigné, celui de l'épouse obéissante. Cette société carcérale élude le Réel, ce qui explique les nombreuses images du « jeune-vieux » (Caddy Jellyby, Charley...), car sans la maturité d'une adaptation au Réel, l'individu vieillit sans changer, il est déjà vieux dans sa jeunesse et, comme la langue, il se suffit à lui-même et ne change pas :

It is because the characters have endured processes of socialization with the middle missing that they are telescoped into the letters of their own names, showing them, old and young, enslaved by the system that has grown old without growing up.[213]

A travers la société et le système juridique, c'est bien le langage qui impose sa loi ici, et qui interdit au sujet la pluralité du réel pour le confiner dans le signifiant. Tout n'est alors plus qu'un « défilé » de signifiants censés exprimer l'être du sujet, mais dont on sent bien l'étroitesse, un défilé d'où est exclue la vie perdue dans et par le système : ***« Cook's Court, Cursitor Street, Mr Snagsby, Law-Stationer »*** (p. 178).

[213] ***Claudette Kemper COLUMBUS, « The (Un)Lettered Ensemble: What Charley Does Not Learn about Writing in Bleak House » , Studies in English Literature, vol. 4, 1988, p. 614.***

Le langage n'a pas un statut très différent chez Collins, même si les modes de représentation sont autres. Il reste que les mots sont le plus souvent coupés du réel : ainsi, le système de focalisation, déjà étudié dans notre première partie, conduit à une disqualification de la parole de chaque narrateur par le narrateur suivant (c'est notamment flagrant dans la relation entre Miss Clack et Betteredge). Ceci tend bien sûr à poser le langage comme un sytème de représentation qui ne repose pas sur des fondements objectifs, mais simplement sur la force de certains signes, les signifiants, totalement détachés du Réel. Quand Miss Clack dit ne pas se fier à Betteredge, qui ne manque pas d'en faire autant à son égard, qui croire ? Le langage ne permet donc pas d'aller au-delà du langage, vers la vérité, et de nombreuses images de cette carence apparaissent dans le roman. Tout d'abord, le mutisme de Rachel concernant le vol du diamant peut être interprété comme l'indicible d'une expérience qui confine au sexuel, par son amour pour Franklin qui l'empêche de parler, par la violation de son intimité dans sa chambre le soir du vol, et par le symbolisme sexuel attaché à l'objet volé (la virginité comme pierre précieuse de la jeune femme). Le voyeurisme morbide de Gooseberry devant le cadavre de Godfrey ne s'exprime lui aussi que par quelques mots qu'il répète sans pouvoir leur donner la force qu'il voudrait, semble-t-il :

Gooseberry had followed us into the room. His loose eyes rolled frightfully—not in terror, but in exultation. He had made a detective-discovery on his own account. "Look here, sir," he repeated—and led me to a table in the corner of the room. (p. 500)

Enfin, la présence au sein même du récit d'une indianité irréductible figure le manque de représentation causé par le langage usuel. La lettre reçue en prison par les trois Indiens et traduite par Murthwaite témoigne bien de ce langage : en effet, la pierre de lune y est désignée par une périphrase (***« the Regent of the Night »***) et par un pronom (***« "My own eyes have seen it." »*** , p. 335). C'est sans doute là une façon d'exprimer un rapport sacré à la pierre de lune, rapport auquel le simple langage anglais, langage du signifiant arbitraire et insuffisant, ne donne pas accès. Comme en filigrane, la traduction de Murthwaite laisse deviner à travers l'anglais une autre culture fondamentalement différente et absente.

Le langage, dans les deux romans, agit donc comme une entité autoritaire et indépendante du réel ; il nomme sans fonder de lien véritable entre signe et Réel, et il crée ainsi un système qui enferme le sujet. D'où l'analyse de J.H. Miller à propos de *Bleak House* :

The villain is the act of interpretation itself, the naming which assimilates the particular into a system, giving it a definition and a value, incorporating it into a whole.[214]

Un bon exemple de ce processus réside dans les noms de la plupart des personnages. A partir du moment où ils sont nommés, un caractère particulier leur est assigné, et ils entrent ainsi dans un système qui nie leur liberté et la pluralité de leur être, bref, un système coupé du Réel. On a encore affaire à un processus de réification des êtres, et c'est bien le langage qui est en cause ici, car de la même façon que le détective se montre incapable d'intégrer les métatextes et offre à l'énigme une solution peu

[214] ***John Hillis MILLER, « Introduction », in DICKENS Charles, Bleak House, Harmondsworth, Penguin, 1985.***

satisfaisante, le nom fixe autoritairement les personnages dans une certaine identité. Ainsi, chez Dickens, les personnages sont désignés par des lieux (« the man from Shropshire » pour Gridley, « Coavinses » pour Charley) ou bien par des noms imagés (lady Dedlock rappelle le mot « deadlock »). Ce procédé sera repris dans *The Mystery of Edwin Drood*, où la jeune fiancée d'Edwin, promise à lui depuis son plus jeune âge, s'appelle Rosa Bud, nom évocateur de sa jeunesse et de son innocence, et où deux orphelins originaires des Indes font leur apparition dans le roman sous les noms de Neville et Helena Landless. De même, toujours dans cette oeuvre, le garçon des rues chargé par Durdles, le gardien du cimetière, de le lapider lorsqu'il est ivre afin de l'amener chez lui, ce garçon qui vient en aide de bien étrange manière à Durdles donc, s'appelle Deputy. Chez Collins, c'est souvent le nom des personnages qui signifie leur principale qualité : Miss Clack remplit son récit de digressions, Betteredge essaie de damer le pion à Cuff lorsqu'il est pris par sa « detective fever »,[215] et *Frank*lin est celui que Rachel ne croira pas malgré sa sincérité. Parallèlement, le nom de Godfrey Ablewhite s'avère trompeur — autre exemple de l'arbitraire du signifiant — car il contient la blancheur de l'innocence, le nom de Dieu, et même celui d'Abel tué par son frère Caïn.[216] Il est encore possible de pousser l'analyse plus loin et, comme C.K. Columbus, de voir dans l'onomastique de *Bleak House* des paragrammes et des récurrences phonémiques qui emprisonnent le sujet dans le carcan de la société victorienne :

The assembly of personages in Bleak House subject to phonetic shrinkage is also subject to the reductiveness of society's academic exercises, such as taxonomic authority.[217]

Tout un réseau de sonorités devient alors audible, qui relie les personnages superficiellement, comme le [hor] de *Hor*tense et de Tulking*hom* qui semble appuyer la censure imposée à lady Hon*or*ia Dedlock sur ses sentiments et sa sexualité.

Si le langage est un système presque totalitaire, qui encercle l'individu dans un rôle social sans lui laisser la possibilité d'un développement personnel, la position du détective s'éclaire. Pris dans la logique narrative, textuelle et autonome de l'enquête, il ne peut rejoindre le réel et offrir à l'énigme de solution tout à fait satisfaisante, et il se voit donc condamné à conclure son récit de façon péremptoire. Ainsi, Bucket voit son enquête tourner court après la mort de lady Dedlock, et Cuff, malgré les efforts qu'il déploie pour sauver la face, doit reconnaître qu'il n'a pas de preuve formelle contre les trois Indiens (voir p. 505). Le sujet est donc totalement un être de langage, un être soumis au langage. Dans cette perspective, quelle est donc la jouissance du texte par le lecteur ? Quelle est la motivation du lecteur devant ce système linguistique totalitaire ? Notre hypothèse est que le sujet, devant cette aliénation par le langage et par l'intégration dans la société, apprend à détruire cette image d'un individu totalement contenu dans l'ordre symbolique

[215] Voir aussi le jeu de mot de Franklin à ce sujet, p. 61.

[216] Notons que se confirme ici l'idée, développée dans notre deuxième partie, que Godfrey et Franklin sont deux frères symboliques. C'est en effet Godfrey qui paye le prix du vol/viol commis inconsciemment par Franklin, et il est donc normal qu'il porte le nom du frère tué, même si dans la perspective du langage ce nom peut aussi exprimer l'arbitraire du signifiant.

[217] Claudette Kemper COLUMBUS, loc. cit., p. 612.

et apprend à se situer ailleurs. En somme, dans une jouissance iconoclaste, le lecteur du texte policier appréhende les personnages aliénés par le langage comme des images de lui-même, il s'identifie à eux et refuse leur aliénation pour lui-même. Sa jouissance est donc celle du sujet qui *sort* du texte pour dire : « non, je ne suis pas que cela », et remettre en cause le fixisme d'une identité sociale et langagière.

Pour évaluer cette hypothèse, il nous faut à présent réfléchir sur les formes que pourraient prendre dans les textes cette jouissance du lecteur. Quelles traces en reste-t-il ? Puisque le lecteur cherche à sortir du texte dans lequel, en tant que sujet du langage, il est enfermé, il est logique de chercher dans ce texte des traces de la fuite du lecteur, des structures textuelles assez lâches pour que le texte continue sans le lecteur : en somme, il faut pour confirmer nos idées un creux du texte, une case vide permettant la sortie. C'est, semble-t-il, ce que nous trouvons dans l'aspect répétitif des deux romans, aspect qui ouvre la trame serrée du langage vers un au-delà du texte. Ainsi, les discours digressifs de Betteredge ou de Miss Clack, la bonté prévisible d'Esther et ses propos lénifiants, les long préparatifs d'Ezra Jennings avant la répétition du vol sous influence de l'opium, tous ces éléments sont autant de points de repère narratifs qui à la fois ancrent le langage dans une continuité structurelle et permettent au lecteur de prévoir dans une certaine mesure ce qui va suivre, et ainsi d'échapper au contrôle total par le langage. Face à un texte organisé, structuré bien que coupé du réel, le lecteur utilise le biais de la répétition prévisible du texte pour inclure dans le langage une part d'inconscient. En effet, lorsque l'on ouvre un roman policier (et plus encore un roman dit « noir »), les premières lignes présentent souvent un aspect quelque peu stéréotypé (présentation dramatique du crime, puis description de l'enquêteur et de ses activités, etc.), ce qui nous permet de dériver hors du texte par l'appréhension relativement répétitive que nous en avons. Le sujet du langage peut ainsi atteindre à une déstructuration partielle et contrôlée de lui-même en tant qu'être de langage, et accéder à un moi profond, inconscient. C'est ce que Charles Mauron[218] appelle la « régression réversible » chez le créateur, qui va puiser dans son inconscient le matériau artistique sans pour autant s'y perdre, et il semble bien que la modernité du roman policier ait légué ce rôle au lecteur également.

Remarquons aussi que lecteur est guidé dans sa « sortie hors du texte » par un autre lecteur intradiégétique, qui s'emploie également à « construire » un texte autre à partir du texte premier à sa disposotion. Cette figure du lecteur est bien sûr représentée, chez Collins, par Ezra Jennings lors de sa relecture du discours incohérent tenu par le docteur Candy durant sa maladie (pp. 436-438). Dans ce passage, où Jennings joue un rôle très proche de celui d'un analyste déchiffrant le sens latent d'un délire verbal manifeste, le lecteur intradiégétique remplit les blancs d'un discours répétitif, tout comme le lecteur extradiégétique est appelé, lui aussi, à sortir du texte avec ses indices contradictoires et énigmatiques pour construire *son* propre texte bâti sur les failles du texte premier. Elément significatif, comme l'aspect répétitif des oeuvres pousse le lecteur extradiégétique à cet exercice, de même c'est la répétition des mots échappés par Candy dans son délire qui met Ezra Jennings sur la voie d'une construction d'un *autre* texte :

[218] Charles MAURON, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel - Introduction à la psychocritique*, Paris, Librairie José Corti, 1976.

"That is what you heard at his bed-side?" I said. "Literally and exactly what I heard," he answered—"except that the repetitions are not transferred here from my short-hand notes. He reiterated certain words and phrases a dozen times over, fifty times over, just as he attached more or less importance to the idea which they represented. The repetitions, in this sense, were of some assistance to me in putting together those fragments. [...]" (p. 437)

Enfin, il faut insister sur la conséquence fondamentale de cette sortie hors du texte et de cet accès partiel à l'inconscient. Alors que le langage apparaît, à un premier niveau, comme systématique et totalitaire, grâce à cet aspect répétitif et à l'ouverture du texte qu'il permet, il devient source de significations plurielles. Le langage qui fixe l'identité des personnages par l'onomastique, par le barrage avec le Réel, permet au sujet lisant, dans cette perspective, d'accéder à un monde intérieur très riche. En somme, le langage se charge de connotations inconscientes, et la non-signification des métatextes se mute en contenus latents : la lettre envahit le texte. Et bien sûr, le récit, dont l'inconscient du lecteur devient la condition, ne peut pas être circonscrit dans une signification unique, déterminée :

Les éléments ne répondent pas là où on les interroge. Plus exactement, si on les interroge quelque part, il est impossible de les saisir dans l'ensemble.[219]

III. L'OeUVRE OUVERTE.

Nos développements nous ont donc amené à la conclusion que le texte policier permet l'émergence de l'inconscient du lecteur parce que sa structure est assez ouverte pour une sortie hors du texte réalisée par le lecteur. Il s'agit donc ici d'une ouverture de l'oeuvre, au sens où le langage ne fixe pas totalement la signification et ouvre des possibilités dont la réalisation est laissée au sujet, au lecteur. L'ouverture est définie ainsi par Umberto Eco :

En langage simple, [dans l'art contemporain] le poète créé un système linguistique qui n'est plus celui de la langue dans laquelle il s'exprime, mais qui n'est pas non plus celui d'une langue inexistante : il introduit des modules de désordre organisé à l'intérieur d'un système, pour en accroître la possibilité d'information.[220]

Ce désordre organisé prend la forme de l'indétermination, de l'incertitude qui accroit la possibilité d'information, dans le roman policier, et si les structures répétitives sont une trace de la sortie hors du texte du lecteur, les *indices* sont les modules de désordre qui permettent l'ouverture du texte. Ils recèlent un monde de significations en devenir, souvent non fixées par l'intrigue même à la fin du roman. Les indices qui poussent Cuff à soupçonner Rosanna, ceux qui guident Bucket et Tulkinghorn dans leur enquête sur l'énigmatique lady Dedlock, restent souvent eux-mêmes énigmatiques. Ainsi, à la fin du chapitre 53, Bucket semble déduire la culpabilité de lady Dedlock dans l'affaire du meurtre

[219] ***Jacques LACAN, Le Séminaire, Livre II, Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse, Paris, Seuil, 1978, p. 281. Voir également, à propos du rôle de l'inconscient dans le genre policier : Shoshana FELMAN, « De Sophocle à Japrisot (via Freud), ou pourquoi le policier ? » , Littérature, vol. 49, février 1983, pp. 23-42.***

[220] ***ECO Umberto, L'Oeuvre ouverte, Paris, Seuil, 1979, p. 88.***

de Tulkinghorn, simplement à partir d'une conversation avec un domestique lui confirmant que lady Dedlock est sortie le soir du meurtre :

[...] "she went out walking the very night of this business." "To be sure she did! I let her into the garden over the way." (p. 779)

Mais bien sûr, cette culpabilité reste à prouver à la fin du roman et l'indice restera problématique, non décisif.

L'indice est donc indéterminé dans sa signification, et c'est ce qui permet au contrat de lecture du roman policier d'exister. En effet, ce contrat de lecture est défini par Uri Eisenzweig comme un jeu :

Ce jeu, on sait qu'y participent, d'une part, l'auteur, qui présente l'énigme, ou plus exactement le problème, et, d'autre part, le lecteur, qui est invité à parvenir à la solution avant que celle-ci ne soit exposée par le détective. Le principe consistant pour l'un à se baser sur les seules données (les « indices ») distribuées de diverses manières au cours du récit et, pour l'autre, à fournir ces données, justement, tout en rendant leur perception problématique.[221]

C'est dans cette compétition entre lecteur et auteur que se fonde l'ouverture de l'oeuvre, car tout y est virtuel, le soupçon se répand partout, sur tous les personnages. Le contrat de lecture, par l'indétermination des indices, recèle donc en lui-même la possibilité d'une ouverture du texte vers des interprétations multiples de l'énigme.

Mais il faut aussi s'interroger sur la finalité de cette ouverture du texte, dont on a vu qu'elle découlait de la sortie du lecteur hors du texte et du langage autoritaire, systématique. Cette ouverture permet l'expression relative de l'inconscient du lecteur, mais elle est aussi porteuse d'une esthétique particulière. En tant qu'oeuvre ouverte, le roman policier dit l'échec de la parole face au réel, à travers la multiplicité des solutions envisagées. L'ouverture fait alors entrevoir le chaos qui menace au-delà du langage organisé :

Entre la suggestion d'une pluralité de mondes formels et le chaos différencié, qui supprimerait toute possibilité de jouissance esthétique, il n'y a qu'un pas : pour le compositeur d'une oeuvre « ouverte », la solution est dans une dialectique pendulaire.[222]

C'est cette dialectique que l'on retrouve dans les deux romans lorsque les possibilités d'interprétation de l'énigme se multiplient, comme pour tenter d'explorer toutes les potentialités du Réel, avec toujours le risque de se perdre dans le chaos. Ainsi, les personnages sont presque tous tour à tour suspects dans *The Moonstone*, pour sérier dans une ronde infernale les possibles d'une situation ; le criminel reste non identifié avec précision dans les deux oeuvres, ce qui jette le soupçon sur de nombreux personnages (et même sur tous ?) ; jusqu'à la mère recherchée par Esther qui meurt peu après sa découverte, manière de remettre en cause la réalité de cette découverte. Dans tous les cas, le récit explore plusieurs possibles, et cela peut être interprété de deux façons. Soit l'ouverture du texte dit le chaos du réel, et surtout l'impossibilité pour le langage d'intégrer

[221] ***Le Récit impossible, p. 38.***

[222] ***Umberto ECO, op. cit., p. 92.***

ce réel : c'est alors le récit de l'échec de la parole, car finalement les possibilités d'interprétation ouvertes par le texte se situent chez le lecteur qui, on l'a vu, est hors du texte et du langage , dans cette perspective. Soit on adopte une autre vision et cette ouverture du texte sur une pluralité de possibles constitue l'intégration dans le texte d'un désir du lecteur[223] ; mais c'est alors d'un nouveau texte qu'il s'agit, un texte qui inclut le lecteur et ses réactions dans sa logique narrative et structurelle.

C'est plutôt la seconde hypothèse qu'il faut favoriser, d'après les preuves textuelles que l'on peut recueillir. En effet, les traces d'un rôle primordial accordé au lecteur sont là pour montrer que, dans les structures du texte, une place est aménagée pour le lecteur et pour l'ouverture qui permet l'intégration de son désir. On a déjà vu que certaines structures répétitives vont dans le sens d'une sortie du lecteur hors du texte, mais ces structures sont aussi la marque d'une fonction attribuée au lecteur par le texte. Ainsi, les nombreuses digressions (répétitives, donc) de Betteredge et de Miss Clack s'accompagnent souvent de commentaires adressés au lecteur pour s'excuser ou justifier ces répétitions :

We will take a new sheet of paper, if you please, and begin over again, with my best respects to you. (p. 41) I beg a thousand pardons. I have fallen insensibly into my Sunday-school style. Most inappropriate in such a record as this. (p. 238)

Et chez Dickens, les innombrables auto-dépréciations d'Esther (par exemple, page 62, « I know I am not clever ») jouent un rôle similaire en reconnaissant l'aspect répétitif et un peu larmoyant de son récit, c'est-à-dire en reconnaissant l'espace laissé au lecteur pour sortir du texte. Dans la mesure où cet espace est aménagé, assez clairement, par le texte lui-même, on peut soutenir que l'ouverture constitue ici une stratégie délibérée.

Enfin, parallèle frappant, ces romans ont tous deux une fin « ouverte », au sens usuel, qu'il s'agisse du récit d'Esther interrompu brutalement ou de Murthwaite imaginant, dans sa dernière lettre, que l'histoire n'est pas encore achevée :

they can very well do without much beauty in me—even supposing— (Bleak House, p. 935) So the years pass, and repeat each other; so the same events revolve in the cycles of time. What will be the next adventures of the Moonstone? Who can tell! (The Moonstone, p. 526)

Le point d'exclamation utilisé par Murthwaite à la fin de sa lettre pourrait bien résumer notre propos sur l'ouverture des deux oeuvres. En effet, par ce point d'exclamation occupant la place d'un point d'interrogation, le récit s'inverse, et ce qui paraissait dévoiler un langage impuissant devant un réel énigmatique exprime en fait la jouissance d'une multitude de potentialités suggérées et aménagées par le récit et par la lecture qui peut en être faite.

Notre réflexion sur une jouissance iconoclaste du texte par le lecteur se fondait

[223] En effet, si une certaine pluralité est volontairement mise en scène dans le texte, le lecteur peut s'y reconnaître et y reconnaître des désirs personnels, parfois inconscients, auquel le texte donne ainsi libre cours. Dans ce rapport entre le texte et le lecteur, la multiplicité des possibles ouvre sur les multiples formes du désir inconscient, et au-delà, sur un réel multiforme dont la voie d'accès serait constituée par l'inconscient. Mais ce dernier développement doit être énoncé avec prudence, car les voies de connaissance du réel par le sujet sont souvent trompeuses, et l'on sait bien que, pour Lacan, « le réel, c'est l'impossible ». Cette relation entre désir et réel dans le texte policier pourrait donc faire l'objet d'une étude plus poussée afin d'en préciser les mécanismes.

d'abord sur une sortie hors des limites du système de la langue et du texte, mais nous sommes allés plus loin. Partant de cette idée, nous avons constaté que les textes favorisent et même aménagent cette sortie, et nous en avons conclu que l'ouverture du texte consiste dans une tentative d'inclure dans le texte (à travers la place faite au lecteur et à ses réactions) une pluralité de possibles, afin que le texte puisse finalement exprimer le désir du lecteur. C'est ce qu'il était incapable de faire dans la perspective de ce que Uri Eisenzweig appelle le récit impossible, c'est-à-dire la tentative du détective de faire coïncider récit de l'enquête et histoire du crime (tentative vaine car le langage était alors systématique, inapte à intégrer la pluralité). C'est donc par l'ouverture sur une multiplicité de solutions, sur l'indécidabilité d'une situation, que les deux romans policiers parviennent à leur fin — à leur but, et aussi à leur véritable clôture en tant qu'instruments à dire le désir, et non plus objets de frustration par l'avènement d'une conclusion autoritaire —. Dans cette ouverture, il est aussi possible de voir une version du poétique tel qu'il a été défini par Roman Jakobson.[224] Selon cet auteur, le poétique réside dans une projection du principe d'équivalence de l'axe du paradigme sur l'axe du syntagme, c'est-à-dire dans une opacification des structures du texte, dont le langage devient alors palpable et lisible dans son signifiant. Il est évident qu'un tel rapprochement du genre policier[225] avec la définition jakobsonienne de la poétique mériterait une étude plus serrée du genre pour être confirmé. Là n'est pas encore notre propos, et nous souhaitons simplement attirer l'attention sur cette similitude en tant qu'elle nous semble emblématique des liens qui se tissent entre le genre policier dès ses débuts et notre modernité, exprimée en partie par Jakobson, qui voit dans le texte littéraire et poétique un objet polysémique ayant pour vocation d'interroger le lecteur dans ses rapports avec la langue. En ce sens, le genre policier naissant semble bien être à l'origine de tout un pan de notre évolution culturelle.

[224] Roman JAKOBSON, « Closing Statement: Linguistics and Poetics », *in* T.A. SEBEOK, dir., *Style in Language*, New York, 1960.

[225] Le genre policier met lui aussi l'accent sur la structure du texte, dans la mesure où il fait entendre diverses solutions dans la même énigme. Le langage apparaît ainsi comme une structure sans sens prédéterminé et qui ne signifie de façon univoque qu'elle-même.

"Cyberthèses ou Plateforme" - © Celui de l'auteur ou l'autre

PARTIE III SIR ARTHUR CONAN DOYLE

CHAPITRE I ÉTUDE NARRATOLOGIQUE

L'étude narratologique d'un texte comme *The Hound of the Baskervilles* est intéressante à plus d'un titre, dans notre perspective. En effet, sur un plan générique, lorsque Arthur Conan Doyle publie ce roman, en plusieurs livraisons qui s'étalent sur 1901 et 1902, le roman policier a acquis une certaine reconnaissance, tout au moins de la part du public, en ce qui concerne sa spécificité et donc sa nature générique. La présence d'un enquêteur aussi charismatique que Sherlock Holmes explique aussi cette installation profonde du genre dans le paysage culturel et littéraire de la fin du XIXe siècle, et l'engouement suscité par ce personnage dans la société anglaise et, plus largement, dans le monde entier, en est un gage toujours d'actualité. En tout état de cause, la situation chronologique, dans l'histoire littéraire, des récits dont Holmes est le héros, va nous permettre de lire les choix narratifs de leur auteur comme autant d'écarts ou de reprises par rapport aux textes précédemment étudiés, en particulier ceux de Poe. Cette façon pour l'auteur de « se situer » par rapport à un héritage générique établi fera aussi l'objet d'une étude approfondie lorsque nous tenterons de mettre en perspective le résultat de l'ensemble de nos recherches, mais c'est déjà un aspect important de l'étude narratologique que nous allons entreprendre.

I. TEMPORALITÉS.

A. Ordre.

La première catégorie narratologique qui va nous intéresser dans *The Hound of the Baskervilles* est celle du temps, et d'abord dans son aspect anachronique, c'est-à-dire à travers la présence, désormais habituelle à nos yeux dans le roman policier, d'analepses. Ces analepses prennent place dans le roman de façon assez particulière, et l'on peut distinguer deux types de retours en arrière. Tout d'abord, les analepses incluses dans le roman avant le dernier chapitre ne portent que sur une partie de l'action ; ces analepses complétives[226] restituent, par exemple, la teneur des réflexions de Holmes et les raisons de ses actions au cours du roman, comme par exemple les motifs qui l'ont poussé à se cacher dans la lande et à rôder autour de Baskerville Hall, ce qui amena Watson à le prendre pour un hypothétique « Man on the Tor », un homme debout sur un pic, sur la lande.[227] D'autre part, l'analepse explicative finale se trouve tout entière dans le dernier chapitre, justement intitulé « A Retrospection », et retrace l'ensemble des solutions apportées par le détective à l'énigme criminelle. La présence de ces deux types d'analepses pourrait sembler anodine, mais il n'en est rien, car elle est révélatrice d'une évolution du genre qui se marque dans la structure même des textes. En effet, si les analepses complétives sont bien plus courantes chez Doyle que, par exemple, chez Poe, c'est que la structure du récit de l'enquête n'est pas la même chez les deux auteurs. Chez Poe, l'enquête arrive à son terme et se déroule sans encombres jusqu'à ce que le détective (apparemment) triomphe, et apporte la solution de l'énigme ; au contraire, chez Doyle, cette solution ne voit le jour qu'après de nombreuses péripéties qui constituent autant de nouvelles « histoires » intégrées au coeur du récit de l'énigme et dont Holmes rend compte à travers ces analepses complétives. En somme, nous passons d'un « armchair detective », parfaitement incarné par Dupin, à un investigateur présenté de façon plus nuancée dans un récit, qui ne vient pas se clore abruptement par ses explications sans appel. Ainsi, au cours du roman, Sherlock Holmes va revenir à l'envi sur sa propre méthode et sa manière d'analyser les événements et l'intrigue criminelle ; c'est même souvent sur sa propre conduite que porteront ses explications, comme lorsqu'il justifie devant Watson le mensonge qui lui permit de se rendre sur place, dans le Devonshire, tout en faisant croire aux différents protagonistes qu'il lui fallait rester à Londres (pp. 740-742) :

"But why keep me in the dark?" "For you to know could not have helped us and might possibly have led to my discovery. You would have wished to tell me

[226] Gérard Genette parle d' « analepses *complétives* ou « renvois », [...] qui viennent combler après-coup une lacune antérieure du récit, lequel s'organise ainsi par omissions provisoires et réparations plus ou moins tardives, selon une logique narrative partiellement indépendante de l'écoulement du temps (« Discours du récit », *Figures III*, Seuil, collection Poétique, 1972, p. 92)

[227] « The Man on the Tor », l'homme sur le pic rocheux tel qu'il est décrit par Watson, apparaît au chapitre 9, p. 726. En ce qui concerne l'analepse «complétive» au cours de laquelle Holmes fait au Docteur Watson un compte-rendu détaillé des différentes investigations qu'il a menées tout en se cachant sur la lande, voir le chapitre 12, pp. 740-743.

something, or in your kindness you would have brought me out some comfort or other, and so an unnecessary risk would be run. I brought Cartwright down with me—you remember the little chap at the express office—and he has seen after my simple wants: a loaf of bread and a clean collar. What does man want more? He has given me an extra pair of eyes upon a very active pair of feet, and both have been invaluable." (p. 741)

La présence d'analepses complétives se remarque également lorsque Holmes, par exemple, revient sur son intérêt manifeste devant le portrait de Hugo Baskerville pour expliquer à Watson que Stapleton est certainement un descendant de cet homme :

Holmes said little more, but the picture of the old roysterer seemed to have a fascination for him, and his eyes were continually fixed upon it during supper. It was not until later, when Sir Henry had gone to his room, that I was able to follow the trend of his thoughts. He led me back into the banqueting-hall, his bedroom candle in his hand, and he held it up against the time-stained portrait on the wall. (p. 750)

L'analepse prend place, dans ce cas, peu de temps après l'événement qu'elle explicite, mais il faut surtout remarquer que cette analepse porte sur un événement particulier, c'est-à-dire l'expression de l'intérêt de Holmes pour le tableau et surtout les réflexions qu'il en tire. Ce type d'analepses complétives est donc particulier en ce qu'il porte sur un événement *mental*, une réflexion de Holmes, mais une réflexion qui se remarque toujours dans le récit de Watson avant que Holmes n'en donne la teneur. Ainsi, lorsque Holmes examine la lettre anonyme expédiée par Beryl Stapleton à Sir Henry, il hume le parfum d'une femme, et cet indice, qui trouve son écho dans le récit chronologique des événements par Watson, ne sera explicité par Holmes, avec toutes ses conséquences, qu'au dernier chapitre :

"[...] Halloa! Halloa! What's this?" He was carefully examining the foolscap, upon which the words were pasted, holding it only an inch or two from his eyes. "Well?" "Nothing," said he, throwing it down. "It is a blank half-sheet of paper, without even a water-mark upon it. [...]" (p. 688) "[...] It may possibly recur to your memory that when I examined the paper upon which the printed words were fastened I made a close inspection for the water-mark. In doing so I held it within a few inches of my eyes, and was conscious of a faint smell of a scent known as white jessamine. There are seventy-five perfumes, which it is very necessary that a criminal expert should be able to distinguish from each other, and cases have more than once within my own experience depended upon their prompt recognition. The scent suggested the presence of a lady, and already my thoughts began to turn towards the Stapletons. [...]" (p. 765)

Il est évident que ce type d'analepses tient à la propension de Holmes à tenir secrètes ses réflexions avant la conclusion de l'enquête,[228] et également à la construction dramatique de l'oeuvre, qui doit tenir son lecteur en haleine jusqu'au dénouement. Enfin, on peut formuler une dernière remarque sur les analepses dans *The Hound of the Baskervilles* : si l'on considère que les analepses formulées par Holmes portent souvent sur ses propres réflexions qu'il a cachées à Watson, comme lorsqu'il découvre le parfum sur la lettre

[228] Voir les propos de Watson au chapitre 14, p. 754 : « One of Sherlock Holmes's defects—if, indeed, one may call it a defect—was that he was exceedingly loath to communicate his full plans to any other person until the instant of their fulfilment. »

anonyme adressée à sir Henry, alors de nombreux passages entrent dans cette catégorie, comme par exemple le début du premier chapitre, dans lequel Holmes reprend devant Watson le cours de ses pensées, qui l'ont amené à déduire le sens des lettres « CCH » gravées sur la canne du Docteur Mortimer. Bien sûr, il s'agit là de cas extrêmes que l'on peut hésiter à qualifier d'analepses, car Holmes énonce un raisonnement dont la conclusion, en fait, n'a pas été donnée au lecteur auparavant, bien que, selon toute probabilité, Holmes soit parvenu à cette conclusion avant même le début du dialogue avec Watson. Mais ces analepses reviennent si souvent dans les récits de Doyle dont Holmes est le héros, qu'elles méritent également de retenir notre attention.

Si nous reprenons nos conclusions, nous pouvons ainsi distinguer plusieurs types d'analepses dans *The Hound of the Baskervilles* : l'analepse explicative globale qui recouvre tout le chapitre 15, et les analepses ne portant que sur une partie de l'histoire, que celle-ci se rapporte aux événements passés ou bien aux déductions — plus ou moins éloignées dans le temps — effectuées par Holmes et cachées par lui à son ami le narrateur Watson, du moins pendant un certain temps. Le tout dernier type d'analepses que nous avons défini constitue, nous l'avons dit, un cas extrême, car il s'agit souvent d'expliquer comment Holmes est — déjà — parvenu à une conclusion qui, si elle est annoncée d'emblée (ce qui n'est pas toujours le cas) provoque souvent la stupeur de Watson.[229] Ainsi, lors de la toute première rencontre entre Holmes et Watson, dans *A Study in Scarlet*, voici comment se déroulent les présentations, qui semblent ici superflues, entre les deux personnages :

"Dr. Watson, Mr. Sherlock Holmes," said Stamford, introducing us. "How are you?" he said cordially, gripping my hand with a strength for which I should hardly have given him credit. "You have been in Afghanistan, I perceive." "How on earth did you know that?" I asked in astonishment. (pp. 17-18)

De même, un peu plus loin, dans la même oeuvre :

"There has been murder done, and the murderer was a man. He was more than six feet high, was in the prime of life, had small feet for his height, wore coarse, square-toed boots and smoked a Trichinopoly cigar. He came here with his victim in a four-wheeled cab, which was drawn by a horse with three old shoes and one new one on his off fore-leg. In all probability the murderer had a florid face, and the finger-nails of his right hand were remarkably long. These are only a few indications, but they may assist you." (p. 32)

Ce que l'on peut retenir de ces constatations quand à l'usage des analepses chez Arthur Conan Doyle, et notamment dans *The Hound of the Baskervilles*, c'est que les éclaircissements apportés par Holmes sur le passé portent moins souvent sur l'ensemble de l'énigme — excepté dans le dernier chapitre — que sur des actions ou des événements *connexes* survenus au cours de l'enquête, tels que la réception d'une lettre anonyme par sir Henry, ou la mort de Selden, au chapitre 12. En d'autres termes, le schéma « classique », proposé par Poe, d'un détective tout-puissant venant résoudre une énigme initiale qui ne subira aucune modification au cours du récit, ce schéma, déjà

[229] Il est possible de rapprocher ce type de démonstrations données par Holmes de ses facultés logiques du passage, déjà étudié, dans lequel Dupin devine les pensées de son ami le narrateur anonyme à propos de l'acteur Chantilly, dans *The Murders in the Rue Morgue* (voir *supra*, page 111 sq.).

trompeur en ce qu'il cache le recours par le détective à des indices extérieurs à la situation de départ, ne correspond pas à l'organisation temporelle de la narration dans *The Hound of the Baskervilles*. En effet, les diverses interventions analeptiques de Holmes signifient que le détective doit expliquer des événements survenus dans le cours de l'intrigue, et cela aboutit à renforcer la perception d'un récit *impossible*, car le récit — les récits analeptiques de Holmes — semble s'épuiser à tenter de retracer une histoire qui n'est plus « contenue » dans une énigme de départ apparemment immuable, comme le problème de la chambre close, devenu depuis un classique du genre et exemplifié pour la première fois dans *The Murders in the Rue Morgue*.[230] La conclusion principale que l'on peut tirer de nos analyses est la suivante : le récit impossible, dans *The Hound of the Baskervilles*, se lit clairement dans le fait que la narration de l'enquête par Watson, retranscrivant parfois les métarécits analeptiques de Sherlock Holmes, n'a plus l'apparente efficacité des textes de Poe, dans lesquels un point final unique vient conclure l'énoncé d'une énigme présentée dans sa globalité. Chez Doyle, les métarécits analeptiques successifs, narrés par Holmes, s'ils affichent bien en général une certaine prétention à l'exhaustivité, n'en doivent pas moins retranscrire une histoire qui ne s'achève pas à l'énoncé de l'énigme criminelle, et se développe tout au long du texte, ce qui constitue un obstacle à la toute-puissance narrative du détective.[231]

Nous pouvons donc rapprocher cette lecture des analepses chez Doyle d'un affleurement plus manifeste de la problématique du récit impossible dans le texte, et peut-être aussi, par là-même, d'une installation du genre plus visible dans des structures génériques spécifiques.En effet, non seulement l'analepse explicative finale du chapitre 15 introduit de nouveaux éléments extérieurs à la présentation initiale de l'énigme criminelle, comme chez Poe, mais également, les analepses « complétives » relatent l'occurrence de nouveaux événements dans l'histoire, au cours de l'enquête, durant laquelle le criminel poursuit son action. Il est également possible de lier cette remarque à une particularité touchant aux analepses présentes dans les trois autres « courts romans » écrits par Doyle où Sherlock Holmes apparaît : par ordre chronologique, il s'agit de *A Study in Scarlet* (1887), *The Sign of Four* (1890) et *The Valley of Fear* (1914-1915). Ces romans présentent une utilisation particulière des analepses car ils sont organisés de façon très dichotomique : durant la première moitié du roman, Holmes résout une énigme criminelle « classique », pourrait-on dire, tandis que la seconde moitié voit un narrateur

[230] Sans doute cette évolution était-elle déjà perceptible chez Wilkie Collins, dans *The Moonstone*, à travers les différentes péripéties qui surviennent au cours de l'enquête, comme les menées des différents personnages, notamment les Indiens, qui cherchent à récupérer la pierre de lune, par exemple. Mais l'énigme principale reste bien, dans *The Moonstone*, celle d'un vol commis dans un local clos, et les événements connexes qui s'y rattachent sont très proches de la problématique poesque, selon laquelle le problème policier est posé dans son entièreté lors de l'accomplissement du crime ou du délit. Au contraire, chez Doyle, cette limitation spatio-temporelle s'efface devant une histoire du crime toujours en progression au moment de l'enquête.

[231] Nous pouvons remarquer que ce sont les indices et faits passés découverts par Holmes *au cours* des différentes « histoires » successives à l'énoncé de l'énigme qui vont lui permettre de résoudre celle-ci, comme par exemple la relation de Laura Lyons avec Stapleton et sir Charles. C'est ici encore la marque du récit impossible, comparable à l'indice extérieur à l'énoncé initial du problème — comme la découverte que la fenêtre n'était pas hermétiquement close — qui, dans *The Murders in the Rue Morgue*, permet à Dupin de résoudre le mystère.

anonyme — il ne s'agit plus de Watson — retracer la vie passée du criminel pour nous éclairer un peu plus sur les motivations de son acte. Grand amateur de romans historiques (il en écrivit lui-même plusieurs), Arthur Conan Doyle situe toujours cette seconde moitié du texte dans un cadre très éloigné de celui de l'Angleterre victorienne ou édouardienne, cadre dont « l'exotisme » est sans doute pour beaucoup dans le succès de ces romans dont une bonne part apparaît digressive à un lecteur moderne. L'intérêt de cette structure réside néanmoins dans le fait que nous avons ici affaire à de volumineuses *analepses* concernant le passé du criminel, analepses qui prennent une telle importance dans le roman qu'elles ne peuvent que conduire à une conclusion similaire à nos analyses précédentes, à savoir que le récit s'épuise à tenter de retranscrire une histoire qui lui échappe, soit que celle-ci prenne des dimensions trop importantes, soit — ce qui est assez proche — qu'elle présente des ramifications insoupçonnées, comme dans *The Hound of the Baskervilles*.

B. Durée et fréquence.

Les autres catégories temporelles de notre étude narratologique vont s'avérer moins intéressantes que l'étude des anachronies, car elles nous livreront des conclusions moins significatives au niveau du genre que l'ancrage dans le texte de la structure du récit impossible révélé par l'étude des analepses. Néanmoins, si l'on porte son attention sur la durée narrative, on peut constater que, naturellement, les passages dramatiquement les plus forts se voient consacrer une durée du récit plus importante, proportionnellement, que d'autres. De nombreux exemples viennent à l'esprit, qui confirment cette idée, et l'on pense également à la qualité dramatique, presque théâtrale, de certaines scènes, qui révèlent chez Arthur Conan Doyle un penchant qui l'avait déjà amené, en 1899, à collaborer, avec William Gillette, à l'écriture d'une pièce de théâtre mettant en scène Sherlock Holmes. Ainsi, au chapitre 14, la poursuite du chien dressé par Stapleton occupe une place importante dans le roman, et cet épisode est donc relaté en détails dans une grande partie du chapitre. De même, la découverte du corps de Selden qui, effrayé par le chien, s'est jeté du haut des rochers sur la lande, représente une grande partie du chapitre 12, étant donné que, pendant un certain temps, Holmes et Watson croient qu'il s'agit non pas du cadavre de Selden mais de celui de sir Henry, considération qui, bien sûr, fait de cet événement un tournant du récit car on passe ici très près de l'échec total de Holmes dans sa mission, qui était avant tout, dans l'esprit du docteur Mortimer par exemple, de protéger sir Henry.[232] On remarque aussi que l'allongement de la durée narrative dans une scène particulièrement dramatique, comme l'observation silencieuse puis la poursuite du prisonnier évadé, Selden, par Watson et sir Henry, au chapitre 9, peut également résulter de l'attitude du narrateur Watson qui refuse d'abréger l'attente et l'observation, comme fasciné par la « proie » qu'il a décidé de chasser[233] :

[232] Voir les propos de Holmes au chapitre 12, p. 744 : « I am more to blame than you, Watson. In order to have my case well-rounded and complete, I have thrown away the life of my client. It is the greatest blow which has befallen me in my career. »

[233] Ceci sans aucun égard, il faut le noter, pour sir Henry, auquel il fait courir un risque certain alors que la mission que lui avait confiée Holmes consistait précisément à le protéger.

"What shall we do now?" whispered Sir Henry. "Wait here. He must be near his light. Let us see if we can get a glimpse of him." [...] Any instant he might dash out the light and vanish in the darkness. I sprang forward therefore, and Sir Henry did the same. (p. 725, nous soulignons)

Il semble bien que Watson ne se décide à bondir sur le prisonnier évadé que parce qu'il est devenu impossible d'attendre plus longtemps, et la durée narrative, dans ce passage, est employée à retranscrire cette fascination ressentie par le narrateur pour un criminel traqué, et pour une situation — que l'on pourrait expliquer par un certain voyeurisme chez Watson — où l'autre est vu, détaillé même, à son insu.

The words were hardly out of my mouth when we both saw him. Over the rocks, in the crevice of which the candle burned, there was thrust out an evil yellow face, a terrible animal face, all seamed and scored with vile passions. Foul with mire, with a bristling beard, and hung with matted hair, it might well have belonged to one of those old savages who dwelt in the burrows on the hillsides. The light beneath him was reflected in his small, cunning eyes which peered fiercely to right and left through the darkness like a crafty and savage animal who has heard the steps of the hunters. (p. 725)

Il s'agit aussi d'une scène où Selden peut s'échapper d'une seconde à l'autre, et ce fragile équilibre donne toute son intensité dramatique au passage.[234]

En ce qui concerne le traitement de la fréquence, nous sommes confrontés dans le roman à un récit singulatif (ou singulier), où « ce qui est arrivé une fois est narré une fois ». Aucune particularité narratologique originale, donc, dans ce cas particulier de la fréquence, si ce n'est que le récit singulatif peut nous amener — à tort, comme on le verra plus tard — à attacher une certaine qualité objective au récit de Watson, tant il est vrai, par exemple, qu'un narrateur revenant sans cesse sur un événement unique (récit répétitif) semblerait « suspect » aux yeux du lecteur. Cette volonté d'objectivité se lit d'ailleurs dans le journal tenu par Watson (au chapitre 10) dans lequel le bon docteur semble vouloir garantir son lecteur du bien-fondé de ses propos et de sa propre impartialité, hors de toute distorsion induite par des souvenirs peut-être défaillants. C'est le sens de cette citation, où Watson tempère le recours à ses propres souvenirs par l'utilisation d'un journal tenu au jour le jour, et donc typique du récit singulatif :

So far I have been able to quote from the reports which I have forwarded during these early days to Sherlock Holmes. Now, however, I have arrived at a point in my narrative where I am compelled to abandon this method and to trust to my recollections, aided by the diary which I kept at the time. (pp. 726-727, nous soulignons).

Ce chapitre est en fait entièrement constitué des différentes entrées du journal de Watson, et malgré les multiples remarques plus ou moins personnelles formulées par le narrateur,[235] le lecteur peut se laisser abuser par l'apparente objectivité induite par ce compte-rendu au jour le jour des événements. Ce serait, nous le verrons, une erreur.

[234] Les implications de cette vision de Selden sur le plan de l'imaginaire, voire du fantasme, dans l'esprit et le récit de Watson, seront analysées plus en détails dans notre étude de la focalisation (voir *infra*, pp. 262 sq.)

II. VISIONS.

L'étude des temporalités narratives dans *The Hound of the Baskervilles* nous a donc conduits à voir dans ce roman l'accentuation d'un schéma typique du récit impossible, à travers l'utilisation d'analepses plus nombreuses, conséquences d'une organisation différente de l'histoire dont la narration doit rendre compte. La durée narrative et la fréquence s'avèrent moins significatives et mettent en valeur, d'une part, la dramatisation de l'enquête criminelle, et d'autre part un certain désir d'objectivité exprimé par Watson.

Précisément, c'est à Watson que nous allons maintenant nous intéresser, Watson en tant que point focal du récit, personnage par lequel transite toute la vision que le lecteur peut avoir de l'histoire. Sa prétention à l'objectivité est patente, tout autant que la focalisation interne du récit par son personnage, sa vision, ce qui ne va pas sans contradictions. C'est Sherlock Holmes lui-même qui, lors du départ de son ami pour le Devonshire, lui recommande à la fois l'exhaustivité et l'objectivité dans les rapports qu'il lui fera parvenir : ***« "I will not bias your mind by suggesting theories or suspicions, Watson," said he; "I wish you simply to report facts in the fullest possible manner to me, and you can leave me to do the theorizing." »*** (chapitre 6, p. 698). Cette demande, Watson s'efforcera tout au long de ses rapports à Holmes de la satisfaire,[236] et c'est d'ailleurs la raison pour laquelle, au chapitre 12, il s'insurge devant la supercherie de Holmes qui a fait croire à son absence du Devonshire tout en demandant à Watson de lui fournir des rapports circonstanciés concernant la situation sur les lieux crime : ***« "Then my reports have all been wasted!—My voice trembled as I recalled the pains and the pride with which I had composed them. »*** (p. 741). Il est vrai que les comptes-rendus du docteur Watson, alternant, dans le roman, narration « classique », lettres adressées à Holmes (chapitres 8 et 9) et extraits de son propre journal (chapitre 10) participent bien d'un désir d'objectivité et d'exhaustivité. Ainsi se sent-il obligé de justifier, par exemple dans ses lettres à Holmes, la fréquence de ses comptes-rendus :

If you have not had any report within the last few days it is because up to to-day there was nothing of importance to relate. (p. 713) If I was compelled to leave you without much news during the early days of my mission you must acknowledge that I am making up for lost time, and that events are now crowding thick and fast upon us. (p. 716)

C'est ainsi, également, que Watson cherche à justifier son récit des événements, par souci de ne rien oublier, dans son récit, ce qui pourrait compromettre les futures déductions de Holmes :

Much of what I tell you is no doubt quite irrelevant, but still I feel that it is best that I should let you have all the facts and leave you to select for yourself those which will be of most service to you in helping you to your conclusions. (p. 726,

[235] Voir p. 727 : « Suppose that there were really some huge hound loose upon it [the moor]; that would go far to explain everything. But where could such a hound lie concealed, where did it get its food, where did it come from, how was it that no one saw it by day? It must be confessed that the natural explanation offers almost as many difficulties as the other. »

[236] C'est-à-dire dans les chapitres 6 à 11.

chapitre 9) The incidents of the next few days are indelibly graven upon my recollection, and I can tell them without referring to the notes made at the time. (p. 732, chapitre 11).

Cependant, il est bien évident que certains éléments échappent à Watson, tout simplement parce que nous n'avons pas affaire ici à un « narrateur omniscient », ce qui correspondrait à une non-focalisation, mais à un personnage, point focal du récit, dont la vision s'avère forcément limitée. Ainsi, nous avons déjà vu que Watson n'a pas accès à la conscience de Holmes, à ses déductions et à ses raisonnements :

One of Sherlock Holmes's defects—if, indeed, one may call it a defect—was that he was exceedingly loath to communicate his full plans to any other person until the instant of their fulfilment. Partly it came no doubt from his own masterful nature, which loved to dominate and surprise those who were around him. Partly also from his professional caution, which urged him never to take any chances. The result, however, was very trying for those who were acting as his assistants. (p. 754)

Le lecteur comprend bien ici Watson qui à demi-mots dévoile sa frustration de ne pas « en savoir plus », du fait de sa position de narrateur homodiégétique, et du refus de Holmes de révéler ses conclusions ; le lecteur, d'ailleurs, comprend Watson d'autant mieux qu'il se trouve lui-même dans la même position envers Holmes, détenteur supposé de la vérité finale.Le détective est ici responsable d'une certaine dramatisation du récit, et cette dramatisation provoque chez le narrateur une certaine tension, tension qui constitue également un indice du vif intérêt avec lequel le narrateur poursuit sa quête de la vérité. Mais d'autres traces apparaissent de cette limitation du récit watsonien, elles sont même plus importantes quant à leur impact sur la suite de l'enquête. Ainsi, lors de sa toute première rencontre avec Stapleton, le narrateur s'avère incapable de prendre en compte certains indices de l'intérêt de Stapleton envers sir Henry, indices qu'il est facile, *a posteriori*, d'interpréter comme suspects chez l'entomologiste :

"[...] Sir Henry has, I suppose, no superstitious fears in the matter?" (p. 706) "It is extraordinary how credulous the peasants are about here! Any number of them are ready to swear that they have seen such a creature upon the moor." He spoke with a smile, but I seemed to read in his eyes that he took the matter more seriously. "The story took a great hold upon the imagination of Sir Charles, and I have no doubt that it led to his tragic end." (ibid.) "Have you any better explanation?" "I have not come to any conclusion." "Has Mr. Sherlock Holmes?" (ibid.)

Bien sûr, cette lecture est conditionnée, dans une certaine mesure, par notre connaissance du dénouement du roman, qui voit la culpabilité de Stapleton éclater au grand jour ; néanmoins cet aveuglement de la part de Watson reste bien caractéristique des conséquences de la focalisation interne sur le récit.

Une autre conséquence de ce système de focalisation réside dans le fait que la narration watsonienne est émaillée de remarques qui, outre l'aveuglement de Watson, révèlent son implication dans l'histoire qu'il relate, au point d'en faire non seulement un narrateur peu perspicace, mais également un personnage enclin à projeter ses propres fantasmes dans son compte-rendu de l'histoire. Il ne s'agit plus ici d'omettre certains éléments de l'histoire, ou bien de n'en saisir qu'imparfaitement le sens, comme lors de la

rencontre avec Stapleton, mais bien de laisser aller une plume un peu trop « imaginative » quant aux implications diverses des événements, des personnalités des divers suspects, voire de l'impression que peut laisser un paysage désolé du sud-ouest de l'Angleterre :

When you are once out upon its [the moor's] bosom you have left all traces of modern England behind you, but, on the other hand, you are conscious everywhere of the homes and the work of the prehistoric people. On all sides of you as you walk are the houses of these forgotten folk, with their graves and the huge monoliths which are supposed to have marked their temples. As you look at their grey stone huts against the scarred hillsides you leave your own age behind you, and if you were to see a skin-clad, hairy man crawl out from the low door, fitting a flint-tipped arrow onto the string of his bow, you would feel that his presence there was more natural than your own. (p. 712).

N'est-ce pas cette description qui va influencer la vision de Selden par Watson, lorsque ce dernier, au chapitre suivant (chapitre 9), observe le visage effaré du prisonnier traqué ?

Foul with mire, with a bristling beard, and hung with matted hair, it [Selden's face] might well have belonged to one of those old savages who dwelt in the burrows on the hillsides. (p. 725)

Et n'est-ce pas aussi ce qui le pousse à écrire, à la limite de l'adhésion à la légende — et donc presque dupé par Stapleton — : ***« Suppose that there were really some huge hound loose upon it [the moor], that would go far to explain everything.*** » (p. 727). Remarquons que la vision de Selden par Watson, vision d'un homme primitif, presque bestial, constitue donc non seulement une indice de la subjectivité patente du narrateur, point focal du récit, mais aussi une annonce proleptique de la rencontre avec la Bête, avec le Chien dont il partage tant de caractéristiques, notamment la sauvagerie. Les exemples sont innombrables de cette implication de Watson dans l'histoire, à travers son récit ; ils sont aussi présents dans certains de ses actes, ou de ses centres d'intérêt. Pourquoi, ainsi, chercher à capturer Selden, et faire courir à sir Henry un risque inconsidéré en le laissant sortir sur la lande la nuit, ce que Sherlock Holmes avait formellement défendu ? Et pourquoi cette sollicitude envers les Stapleton, qui, au demeurant, font également, à ce stade de l'enquête, partie des suspects ; sollicitude qui se révèle *a posteriori* déplacée puisqu'elle concerne en partie le seul qui n'ait rien à craindre du chien, le criminel ?[237]

We are four able-bodied men in this household, so that we could take good care

[237] L'intérêt que montre Watson à suivre l'idylle naissante entre sir Henry et Mrs Stapleton témoigne également de motifs peut-être moins avouables, tels que le voyeurisme, qui poussent le docteur à espionner les deux personnages, malgré ses dénégations et sa référence à la mission confiée par Holmes : But when I came to think the matter over my conscience reproached me bitterly for having on any pretext allowed him to go out of my sight. I imagined what my feelings would be if I had to return to you and to confess that some misfortune had occurred through my disregard for your instructions ? I assure you my cheeks flushed at the very thought. It might not even now be too late to overtake him, so I set off at once in the direction of Merripit House. (p. 718) Watson n'aurait-il pas pu se montrer plus ferme avec sir Henry dès le départ et chercher les mots justes pour le convaincre ? Son attitude n'est pas très claire sur ce point, car il n'a pas la présence d'esprit — ou la volonté ? — d'ajouter quelques mots avant le départ de ce dernier : « I was at a loss what to say or what to do, and before I had made up my mind he picked up his cane and was gone. » (p. 718). C'est pourquoi, lorsqu'il exprime ses remords de manière assez risible (« my cheeks flushed at the very thought »), le lecteur serait tenté de mettre en doute sa bonne foi, ou tout au moins son appréciation de la situation.

of ourselves, but I confess that I have had uneasy moments when I have thought of the Stapletons. They live miles from any help. There are one maid, an old manservant, the sister, and the brother, the latter not a very strong man. They would be helpless in the hands of a desperate fellow like this Notting Hill criminal if he could once effect an entrance. Both Sir Henry and I were concerned at their situation, and it was suggested that Perkins the groom should go over to sleep there, but Stapleton would not hear of it. (p. 713)

Ici se lit également l'ironie d'une situation où le narrateur-enquêteur soupçonne le détective représentant de l'ordre (Sherlock Holmes sous la forme de « the Man on the Tor ») et se soucie du bien-être du criminel. Ainsi, au chapitre 10, les questions que (se) pose Watson sont révélatrices de son aveuglement :

And always, apart from the hound, there is the fact of the human agency in London, the man in the cab, and the letter which warned Sir Henry against the moor. This at least was real, but it might have been the work of a protecting friend as easily as of an enemy. Where is that friend or enemy now? Has he remained in London, or has he followed us down here? Could he—could he be the stranger whom I saw upon the tor? (p. 727).

La narration watsonienne est donc particulièrement peu fiable à maints égards, et cet affaiblissement du pouvoir narratif procède, il faut le remarquer, d'une évolution du genre. Arthur Conan Doyle reprend bien le schéma narratif, tracé par Poe, d'un détective amateur dont les exploits sont relatés par un compagnon moins doué que lui, mais il force le trait jusqu'à faire de Watson le type même du « personnage-écran » qui bloque l'accès du lecteur à l'histoire et dont le manque de perspicacité est aujourd'hui devenu légendaire. Watson serait peut-être plus proche du Préfet de Police G—, dans *The Purloined Letter*, que du compagnon de Dupin, narrateur anonyme de ses enquêtes, qui, quand même, sourit des plaisanteries de son ami à l'encontre des algébristes[238] et débute *The Murders in the Rue Morgue* par une introduction, nous l'avons vu,[239] riche d'enseignements. Nul doute que cette évolution de l'*utilisation* de la structure narrative pût être en partie inspirée, par exemple, d'un roman comme *The Moonstone*, où les témoignages des personnages narrateurs sont eux aussi éminemment sujets à caution. Mais ce qu'il importe surtout de remarquer ici, c'est encore une fois l'ancrage de la structure du récit impossible dans le genre, étant donné que l'utilisation d'un narrateur comme Watson rend l'appréhension de l'histoire par le récit de l'enquête très problématique. Même si Sherlock Holmes vient finalement, au dernier chapitre, expliquer les divers crimes commis, il n'en reste pas moins que le lecteur aura ressenti, tout au long du roman, la difficulté à faire coïncider histoire du crime et narration de l'enquête de façon bien plus aiguë, par exemple, que chez Poe, et que la solution qui lui est livrée n'apparaît que comme un pis-aller, avec ses imperfections, sur lesquelles nous reviendrons, caractéristiques du récit impossible. En somme, alors que la structure de l'inaccessible conciliation entre le monde et la parole, entre l'histoire et le récit, n'apparaissait auparavant (chez Poe, surtout) qu'en filigranes, elle façonne chaque mot du récit de ce narrateur watsonien, et nous rend par là-même plus sensibles à l'enjeu stylistique,

[238] Voir *The Purloined Letter*, p. 218 : « "I mean to say," continued Dupin, while I merely laughed at his last observations [...]. »

[239] *Supra*, pp. 156-157.

sémantique et métaphysique du genre. Cette structure, qui notamment interdit à Watson tout accès à la conscience du Grand Détective, contribue à entourer la personnalité de ce dernier d'un épais mystère, ce qui motive la formule de Uri Eisenzweig, selon laquelle : ***« [...] ce n'est qu'en parlant de Holmes sans le comprendre qu'on peut le créer. »*** [240] Ainsi, les questions que se pose Watson sur la véritable identité de « the Man on the Tor » renvoient au mystère du personnage de Holmes, à la fois ultime recours du narrateur et énigme vivante, par le secret qui l'entoure, conséquence du schéma du récit impossible et du système de focalisation choisi par Doyle. Ce problème de l'identité mystérieuse de Holmes se manifeste dès le premier roman où Holmes apparaît : c'est dans *A Study in Scarlet* que Watson, intrigué par son nouveau colocataire, tente en vain de cerner sa personnalité et de deviner sa profession à travers les différentes aptitudes qu'il lui a découvertes :

I was on the point of asking him what that work might be, but something in his manner showed me that the question would be an unwelcome one. I pondered over our short conversation, however, and endeavoured to draw my deductions from it. He said that he would acquire no knowledge which did not bear upon his object. Therefore all the knowledge which he possessed was such as would be useful to him. I enumerated in my own mind all the various points upon which he had shown me that he was exceptionally well informed. I even took a pencil and jotted them down. I could not help smiling at the document when I had completed it. It ran in this way : [...] When I had got so far in my list I threw it into the fire in despair. "If I can only find what the fellow is driving at by reconciling all these accomplishments, and discovering a calling which needs them all," I said to myself, "I may as well give up the attempt at once." (pp. 21-22)

III. ÉNONCIATION.

L'étude des temporalités et de la vision narrative révèle donc principalement l'ancrage d'une structure caractéristique du récit impossible, et du mystère qui l'accompagne, dans l'organisation narratologique du texte. C'est la narration watsonienne qui nous a fourni les arguments les plus probants en faveur de cette analyse, et il faut à présent chercher à définir de plus près cette narration, à travers l'étude de l'énonciation ; ceci nous permettra d'affiner notre vision du roman et de sa spécificité dans l'histoire du roman policier.

Notre premier terrain d'analyse sera le temps de la narration, c'est-à-dire la situation temporelle de l'instance d'énonciation, notamment par rapport à l'histoire relatée. Il est frappant de constater que la narration watsonienne se construit de façon variable au cours du récit, de ce point de vue. Ainsi, le docteur nous livre d'abord un récit construit sur le modèle « classique » de la narration ultérieure, où la distance entre le temps de la narration des faits et l'époque à laquelle les faits relatés sont survenus est assez importante, même si elle n'est pas précisée. Il semble clair que, du chapitre 1 au chapitre 7 inclus, c'est le docteur Watson, temporellement situé, en tant qu'instance d'énonciation, *après* la résolution de l'énigme qui relate les événements, et notamment ceux qui se sont passés à Londres. Mais dès que Watson se retrouve seul, avec sir Henry, à Baskerville

[240] *Le Récit impossible*, p. 6.

"Cyberthèses ou Plateforme" - © Celui de l'auteur ou l'autre

Hall, le mode de narration change de manière significative, et le docteur adopte une narration « moins ultérieure » que précédemment, puisqu'aux chapitres 8 et 9 il retranscrit les rapports — ou comptes-rendus — qu'il communiquait, à l'époque de l'enquête, à Sherlock Holmes qu'il croyait à Londres. On assiste bien ici à une réduction de la distance temporelle entre narration et histoire, car ce n'est plus le Watson d'après la résolution de l'énigme qui parle, mais le Watson du temps de l'enquête. Enfin, le chapitre 10 apporte un point d'orgue à cette évolution narrative puisqu'il ne s'agit même plus de comptes-rendus rédigés quelques temps après les événements et destinés à être envoyés à Holmes, mais bien d'un *journal*, écrit au jour le jour, non pas à l'intention de Holmes mais pour l'usage privé de Watson lui-même. Nous restons bien sûr ici dans une narration ultérieure, puisque Watson continue à relater les événements au prétérit, après qu'il les a vécus dans la journée, mais la distance temporelle entre narration et histoire s'est considérablement réduite. Elle va retrouver, au chapitre 11, sa nature originelle, car après la révélation de la véritable identité de « the Man on the Tor », Watson reprend son récit sur les mêmes fondements temporels que dans les chapitres 1 à 7, et il va le faire jusqu'au dernier chapitre.

Les remarques précédentes signalent une évolution vers la réduction de la distance temporelle à l'intérieur de la narration ultérieure de Watson, mais il faut bien remarquer, avant de proposer toute analyse, que cette évolution est strictement circonscrite aux chapitres dans lesquels Holmes n'apparaît pas. C'est que *The Hound of the Baskervilles* présente la singularité d'être le seul récit d'Arthur Conan Doyle dans lequel Watson mène, seul, une partie de l'enquête — ou croit la mener, puisque Holmes tire toujours les ficelles à son insu. C'est bien ce qui permet la diminution graduelle de la distance temporelle entre histoire et narration, car la présence de Watson en tant qu'enquêteur sur les lieux du crime justifie la narration « au jour le jour » du déroulement de l'enquête, alors que la présence d'un Holmes en apparence tout-puissant supposerait un point de vue plus détaché, notamment du point de vue temporel. En effet, à travers le récit de plus en plus « direct », temporellement, de Watson, se lit la confrontation directe du narrateur avec l'énigme, et l'angoisse, peut-être, que cette confrontation provoque, angoisse née de son isolement dans cette situation :

Best of all would it be if you would come down to us. (p. 726, lettre adressée à Holmes) I am conscious myself of a weight at my heart and a feeling of impending danger—ever-present danger, which is the more terrible because I am unable to define it. (p. 727).

Si les comptes-rendus de Watson sont justifiés, diégétiquement, par son isolement sur le terrain, loin de Holmes, ils n'en sont pas moins significatifs de la valeur que l'on peut accorder à la narration watsonienne. La réduction graduelle de la distance temporelle dans cette narration a pour corollaire immédiat la réduction de la distance psychologique du narrateur avec l'intrigue, et son implication croissante dans ses diverses ramifications. Ainsi, c'est au cours de son journal que Watson se demande si l'hypothèse d'un chien surnaturel n'expliquerait pas tout : ***« Suppose that there were really some huge hound loose upon it [the moor]; that would go far to explain everything. »*** (p. 727). C'est aussi au cours du chapitre 9 que le docteur se laisse aller à entraîner sir Henry avec lui dans sa poursuite irréfléchie de Selden. Et c'est enfin au début du chapitre 8 qu'il nous livre ses réflexions sur les habitants primitifs qui peuplèrent ces contrées (pp. 712-713),

réflexions qui vont plus tard influencer sa description de Selden. Il semble clair que l'implication de Watson dans l'histoire culmine dans ces chapitres pour ne laisser aucun doute au lecteur sur le manque d'objectivité d'un tel personnage, au pouvoir narratif décidément bien amoindri.

Il faut remarquer, encore une fois, que ce schéma narratif correspond à celui du récit impossible, où la narration tente en vain de retranscrire une histoire qui lui échappe sans cesse. C'est bien le cas ici, car, à l'image de ce que nous avons observé chez Poe dans *MS. Found in a Bottle*, et bien qu'il ne s'agisse pas ici véritablement de narration simultanée, la narration watsonienne cherche à réduire totalement la distance histoire/récit sans y parvenir, comme le narrateur du conte de Poe, qui ne peut finalement pas *dire* la mort dans son récit. Le récit est bien impossible, donc, mais par cette figure narrative temporelle, comme chez Poe, il nous donne aussi à voir un effort de formalisation de ce problème narratif de la représentation. On peut bien sûr noter que si ce schéma du récit impossible, typique de la narration watsonienne, se retrouve dans la plupart des écrits policiers de Doyle, ce que l'on appelle les « Sherlock Holmes stories », il existe quelques textes dans lesquels Sherlock Holmes apparaît et où Watson ne joue pas le rôle de narrateur.[241] Ces cas seront traités ultérieurement, dans une perspective plus globale sur le genre et les réécritures qu'il suppose, étant donné que nous concentrons notre attention critique, dans cette partie de notre recherche, sur *The Hound of the Baskervilles*.

Il subsiste une interrogation importante, quant à ce traitement du temps de la narration dans le roman. Figure du récit impossible, ce schéma narratif ne vient cependant pas clore le texte, comme dans *MS. Found in a Bottle*, mais prend fin dès la réapparition de Sherlock Holmes, au chapitre 11. Bien sûr, l'utilisation de la narration ultérieure, puis de la narration simultanée, conférait au texte de Poe une dimension encore plus dramatique propice à la disparition de la voix narrative à la fin du texte, une voix qui cherche tellement à se rapprocher de l'histoire qu'elle se fond en elle et disparaît. Mais le fait que la reconnaissance de Holmes, au chapitre 11, comme « the Man on the Tor », vient mettre fin à la narration de Watson telle que nous l'avons décrite prend un autre sens : c'est d'abord la fin d'une narration watsonienne hantée par les fantômes issus de l'imagination du docteur Watson, puisque dès que Holmes reprend les rênes de l'enquête, Watson abandonne ses spéculations sur les hommes primitifs qui peuplèrent la lande, par exemple. Mais plus que la modification de la narration watsonienne, la réapparition de Holmes signifie son échec : menant son enquête/narration seul — du moins le croit-il —, Watson s'avère incapable de mener jusqu'à son terme la stratégie narrative qu'il s'était choisi pour rendre compte de l'histoire. Autrement dit, la réapparition de Holmes vient cristalliser l'obstacle sur lequel la narration watsonienne se heurte — et ne cessait, déjà, de se heurter — à travers sa relation partiale de l'histoire. Cet obstacle au récit, nous le savons, c'est le récit lui-même, inapte à retranscrire le réel, et dans sa

[241] Voir Bernard OURDIN, *Enquête sur Sherlock Holmes*, Gallimard, collection Découvertes, Paris, 1997, 96 pages : « Toutes ces aventures [les « Sherlock Holmes stories »] sont racontées par le docteur Watson, à cinq exceptions près. *La Pierre de Mazarin* et *Son dernier coup d'archet* sont rédigés à la troisième personne. *Le Soldat Blanchi* et *La Crinière du lion* sont racontés par Sherlock Holmes lui-même. On peut y ajouter *Le Rituel des Musgrave* : Watson en amorce le récit, mais passe la parole à Holmes dès la seconde page. » (p. 69)

"Cyberthèses ou Plateforme" - © Celui de l'auteur ou l'autre

réapparition théâtrale qui met cruellement fin aux rêves de grandeur narrative de son ami, Holmes semble bien paré de l'impénétrabilité d'une histoire déjà sue bien avant la narration de l'enquêteur Watson.[242] L'arrêt brutal du mode de narration utilisé par Watson dès la réapparition de Holmes laisse donc à penser que ce dernier, par son accès apparemment « direct » à l'histoire,[243] participe lui aussi d'un certain mystère de l'énigme qu'il cherche à résoudre. Alors que Watson se débat, narrativement, dans un récit qui s'avère incapable de l'amener totalement vers l'histoire, Holmes maîtrise cette énigme, sans doute aussi parce qu'il maîtrise le récit — voire le Signifiant, comme Dupin lui-même prétendait le faire dans *The Purloined Letter*. Ce qui constituait un obstacle à l'accès à l'histoire chez Watson, c'est-à-dire le récit impossible du crime, se trouve chez Holmes transfiguré en un médium transparent, et peut-être objet d'un mystère encore plus grand dans la mesure où cette narration holmesienne apparaît clairement « magique » aux yeux de Watson. En effet, si l'on considère la réaction de ce dernier devant la révélation par Holmes de la culpabilité de Stapleton, par exemple, nous voyons que cette maîtrise de l'histoire par Holmes prend la forme d'une « réalisation » des potentialités de l'histoire, potentialités que Watson n'avait fait que vaguement ressentir :

All my unspoken instincts, my vague suspicions, suddenly took shape and centred upon the naturalist. In that impassive, colourless man, with his straw hat and his butterfly-net, I seemed to see something terrible—a creature of infinite patience and craft, with a smiling face and a murderous heart. (p. 742)

Il y a bien là une admiration certaine pour celui qui révèle au grand jour la réalité cachée dans les plis du récit watsonien, comme un magicien qui abolirait la distance entre le mot et la chose. Holmes semble donc bien, dès sa réapparition, affirmer cette maîtrise de l'histoire par le récit, maîtrise qui manque à Watson et qui entoure Holmes du mystère narratif d'un signifiant qui n'offrirait plus de résistance mais une transitivité magique avec le réel. Tout ceci doit être nuancé compte tenu du fait que Holmes reste une figure du récit impossible car il recourt à des indices extérieurs à l'énigme initiale — comme les éléments nouveaux qu'il acquiert au sujet des Stapleton, tels que le fait qu'ils sont mariés — et aussi car sa toute-puissance est souvent remise en cause dans l'histoire, comme lors de la mort de Selden. Néanmoins, notre remarque concernant la réapparition de Holmes après l'échec de la narration watsonienne reste valide quant à l'image de Holmes, nimbée de mystère par cette apparente maîtrise de l'histoire dans son récit.

Un détail de l'organisation temporelle du texte peut encore retenir notre attention afin de suggérer une interprétation plus fine de la réduction de la distance temporelle au cours du récit de Watson. Après avoir appris la nouvelle de l'implication d'une femme, dont les initiales sont « L.L. », dans la mort de sir Charles — il s'agit de Laura Lyons —, Watson formule ces réflexions à l'intérieur même de son journal, au chapitre 10 :

I went at once to my room and drew up my report of the morning's conversation for Holmes. It was evident to me that he had been very busy of late, for the notes which I had from Baker Street were few and short, with no comments upon the

[242] Voir notamment ce que Holmes révèle à Watson au sujet des Stapleton au chapitre 12, pp. 742-743.

[243] Ou tout au moins par la connaissance qu'il en affiche, car le schéma du récit impossible s'applique également à Holmes, comme nous le verrons.

information which I had supplied and hardly any reference to my mission. No doubt his blackmailing case is absorbing all his faculties. And yet this new factor must surely arrest his attention and renew his interest. I wish that he were here. (p. 730)

Dans le contexte du journal que Watson est en train d'écrire, la présence de cette narration simultanée (« is aborbing », « must surely arrest », « I wish ») relève d'une infraction à la norme temporelle établie auparavant, infraction que l'on peut lire comme un monologue intérieur du narrateur. Ce monologue reflète bien sûr l'implication du narrateur dans son récit mais aussi l'angoisse d'un Watson confronté, seul, au mystère et à l'énigme criminelle qui s'obscurcit : qui est cette nouvelle protagoniste dans l'intrigue, et comment l'inclure dans le puzzle que constitue l'énigme en elle-même ? Cette parole d'angoisse émanant de Watson — au sens où l'angoisse se rapporte ici à l'indétermination d'un objet, l'énigme dans son intégralité, et à l'attente pénible des éléments nouveaux qui peu à peu viennent s'ajouter à cette énigme sans encore pour autant l'éclaircir — cette parole donc va se trouver perdue dès la réapparition de Sherlock Holmes. En effet, le détective va, par as présence et sa parole, faire taire l'angoisse de Watson, mais il faut bien remarquer que ce schéma, qui dit assez le rôle euphémisant et apaisant du détective, laisse également planer un doute sur la parole de ce dernier, qui agirait comme un masque, une dénégation de l'angoisse générée par la situation criminelle. Cette angoisse et les fantasmes qu'elle recouvre, ainsi que le rôle précis du détective, feront l'objet d'une étude plus poussée au chapitre suivant.

Il nous reste enfin à considérer un dernier aspect des problèmes de l'énonciation dans le roman, celui des niveaux narratifs. L'étude de cette catégorie narratologique pourrait rester peu éclairante si elle ne venait pas, d'une façon particulière, étayer notre vision du personnage de Holmes telle qu'elle a commencé à s'ébaucher. Les métarécits et métatextes sont assez faciles à analyser dans le roman, dans la mesure où il s'agit principalement de métarécits explicatifs énoncés par Holmes et dont le but est de donner à Watson les raisons de la conduite du détective ou les conclusions que ce dernier a tirées de la situation. On trouve également des métatextes, notamment celui constitué, au chapitre 2, par le compte-rendu de la mort de sir Charles dans le *Devon County Chronicle* (pp. 676-677), ou bien le manuscrit de 1742 qui retrace la légende des Baskerville, de la main de Hugo Baskerville (pp. 673-676). Ces deux métatextes présentent l'intérêt de se situer, dans le même chapitre, dans une relation qui résume l'énigme du roman, à savoir la question de l'interprétation, surnaturelle ou non, de la mort de sir Charles. Il s'agit en effet de savoir si les faits relatés dans un métatexte — l'article de journal — peuvent être expliqués par le second métatexte, la légende des Baskerville. Cette question, qui représente le mystère principal de l'énigme, se retrouve dans la lettre anonyme, autre métatexte, envoyée à sir Henry par Beryl Stapleton (p. 685). En effet, cette lettre, dont on ne sait si elle provient d'une personne cherchant à aider ou à nuire à sir Henry, ce qui constitue un mystère supplémentaire, pose à nouveau la question, qui divise Sherlock Holmes et le docteur Mortimer, de l'explication à donner aux événements :

"What do you make of it, Dr. Mortimer? You must allow that there is nothing supernatural about this, at any rate?" "No, sir, but it might very well come from someone who was convinced that the business is supernatural." (p. 686)

Il est même possible d'inclure dans cette catégorie de métatextes, qui constitue pour les

investigateurs un champ d'indices précieux, le portrait de Hugo Baskerville dans lequel Holmes reconnaît les traits de Stapleton, ce qui va le mettre sue la voie afin de découvrir le motif des méfaits de ce dernier — c'est-à-dire le désir d'hériter de la demeure et du domaine des Baskerville, ses ancêtres (voir le chapitre 13, pp. 749-750). De la même manière que Dupin sait lire l'énigme au niveau de sa structure, et de ses éléments les plus significatifs, Holmes appréhende le tableau comme une *structure* dans laquelle il reconnaît des invariants qui lui permettent de découvrir la véritable nature de Stapleton.[244] En somme, les divers métatextes dans le roman peuvent souvent apparaître comme des résumés de l'énigme criminelle : c'est le cas pour la légende, qui peut même être considérée comme le *lieu* — textuel — où se manifeste l'énigme qui va parfois occuper les pensées de Watson, et qui se fonde sur le caractère parfois fantastique de l'histoire, selon la définition de T. Todorov, c'est-à-dire l'hésitation entre une interprétation rationnelle et une interprétation surnaturelle.[245]

Cependant, un rapprochement intéressant peut être opéré entre la présence de métatextes au coeur du roman et une caractéristique de la narration watsonienne. Si le mystère se loge dans le récit, comme nous venons de le voir, par le biais des métatextes, il existe un autre mystère qui habite le texte, et ce mystère tient à la présence, en filigrane, de Holmes dans les propos de Watson. Ce dernier est tellement soucieux de « bien faire », et de ne pas décevoir son illustre compagnon, qu'il parsème son récit de références au détective, et cette particularité a pour conséquence de nous présenter ce récit comme un texte obsédé par la recherche d'un autre texte, qui serait celui décrivant « ce que ferait Holmes dans cette situation ». Ces différentes remarques formulées par Watson (et même parfois par sir Henry), si elles ne constituent pas un *méta*-texte à proprement parler, se détachent bien du texte principal pour, à la fois, accentuer le peu de confiance de Watson en ses propres actes[246] *et* présenter Sherlock Holmes comme un personnage tout-puissant, que Watson considère toujours comme un ultime recours :

Congratulate me, my dear Holmes, and tell me that I have not disappointed you as an agent—that you do not regret the confidence which you showed in me when you sent me down. (p. 721) "I say, Watson," said the baronet, what would Holmes say to this? How about that hour of darkness in which the power of evil is exalted?" (p. 724)[247] Best of all would it be if you could come down to us. (p. 726) I wish that he [Holmes] were here. (p. 730).

[244] Cette attention portée au signifiant, et à la structure plutôt qu'au référent, contribue à faire de Holmes, en apparence, un maître du signifiant, un maître-lecteur : il ne considère pas le portrait de Hugo Baskerville comme une représentation fidèle d'un modèle, mais plutôt comme une composition picturale susceptible de révéler certaines ressemblances ou dissemblances, au niveau de la forme, avec un visage déjà connu. Cependant, comme chez Dupin, nous verrons que le statut de Holmes en tant que maître du signifiant ne constitue qu'un premier niveau de lecture, et que l'ordre du signifiant n'est pas plus assujetti à Holmes qu'il ne l'est à Dupin.

[245] Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, 190 pages. Sur ce sujet, voir également la thèse de Hélène CRIGNON, *De Sherlock Holmes au Professeur Challenger : inquiétant fantastique et fiction spéculative dans l'oeuvre de sir Arthur Conan Doyle (1859-1930)*, Thèse Lettres, Paris, 1997.

[246] Et peut-être également le peu de confiance que le lecteur accorde à Watson.

Ces références à Holmes peuvent donc se rattacher à l'une de nos conclusions à l'issue de l'analyse du temps de la narration, c'est-à-dire le mystère lié à la personnalité de Sherlock Holmes. En effet, cette présence/absence du détective crée chez le lecteur une attente envers le personnage,[248] ainsi qu'une image « idéale » de Holmes en tant que dernier recours. Et cette image contribue grandement à rendre mystérieux le détective apparemment doué d'ubiquité — au moins dans le récit de Watson — puisque sa présence « narrative » dans ce récit agit comme une influence, peu ou mal définie, sur Watson. Ainsi, peu après la découverte de « the Man on the Tor »,[249] c'est-à-dire en fait la silhouette de Sherlock Holmes entrevue par Watson, celui-ci écrit : ***« I am conscious myself of a weight at my heart and a feeling of impending danger—ever present danger, which is the more terrible because I am unable to define it. »*** (p. 727). Ce sentiment naît bien sûr de la confrontation, qui précède immédiatement, avec « the Man on the Tor », et contribue à lui conférer un caractère encore plus énigmatique : il laisse entrevoir l'influence du détective, *à distance*, sur le récit de Watson dans son entier.

IV. CONCLUSION.

A ce point de notre développement, il serait souhaitable de présenter une vision synthétique de nos différentes conclusions afin d'aboutir à une idée plus précise quant à l'évolution qu'Arthur Conan Doyle fait subir aux structures du roman policier décrites auparavant chez Poe, Dickens et Collins. Notre analyse de la temporalité et du système de focalisation conduit à remarquer que la structure du récit impossible s'ancre toujours plus dans le roman, à travers notamment la présence d'analepses complétives qui ne cessent de relater une histoire continuant à se dérouler durant l'enquête. La focalisation du récit par un narrateur tel que Watson amène également à la perception d'une faille toujours présente entre récit et histoire du crime : c'est ce que Uri Eisenzweig appelle « la vacance narratrice fondamentale ».[250] Le récit impossible, c'est aussi, par exemple, le

[247] ***Sir Henry fait ici une allusion assez claire aux propos que Holmes lui avait tenus lors du départ pour le Devonshire : « Bear in mind, Sir Henry, one of the phrases in that queer old legend which Dr. Mortimer has read to us and avoid the moor in those hours of darkness when the powers of evil are exalted. » (chapitre 6, p. 699). Cette expression figure effectivement dans la légende, au chapitre 2 : « To that Providence, my sons, I hereby commend you, and I counsel you by way of caution to forbear from crossing the moor in those dark hours when the powers of evil are exalted. » (p. 675). Sir Henry cite donc les propos de Holmes qui lui-même citait la légende, et il brave au moins autant le détective que la peur inspirée par la légende lorsqu'il prononce ces mots, puisqu'il est en train, avec Watson, de pourchasser Selden sur la lande, la nuit, et donc d'enfreindre l'interdit posé à la fois par Holmes et par le manuscrit. Mais, par contraste, ces mots dans la bouche de sir Henry montrent bien également à quel point ses actions sont motivées par Holmes, même s'il s'agit de lui désobéir, et donc ils renforcent d'autant plus l'influence de ce dernier dans le texte.***

[248] C'est du moins une première réaction probable, car induite par le texte chez un « Lecteur Modèle ».

[249] Dont Watson écrit, page 726 : « He might have been the very spirit of that terrible place ».

[250] *Le Récit impossible*, p. 103. Voir aussi pp. 103-104 : « En d'autres termes, l'existence de ce narrateur qui, littéralement, ne sait pas ce qu'il dit (ou écrit) correspond à la particularité paradoxale du récit policier de n'exister que pour raconter l'absence d'un autre récit, l'impossibilité de le narrer. »

recours par Holmes à des indices extérieurs à la situation initiale, afin de résoudre l'énigme qui, sinon, resterait insondable. Ainsi, la révélation du mariage entre les Stapleton constitue une rupture par rapport aux données de départ de l'intrigue, qui est révélatrice d'un impossible de la narration en dehors de la tricherie avec l'histoire : ***« "I am giving you some information, now, in return for all that you have given to me. The lady who has passed here as Miss Stapleton is in reality his wife." »*** (p. 742). Notre étude de l'énonciation a confirmé le statut du narrateur watsonien — toujours en-deçà de l'histoire et toujours pourtant trop impliqué dans ce qu'il relate — tout en signalant la présence de métatextes caractéristiques de l'énigme dans son aspect fantastique, selon la définition de Todorov, c'est-à-dire une hésitation constante entre l'explication surnaturelle et l'explication rationnelle que l'on peut donner à un événement.[251]

Une autre particularité du récit watsonien a également attiré notre attention, outre l'omniprésence d'une narration véritablement défaillante. Il s'agit du statut de Holmes, tel qu'on peut le lire dans les références récurrentes du docteur parsemant son récit, et dans le changement effectué dans le mode de narration dès que le détective réapparaît. Diégétiquement, bien sûr, le mystère qui entoure Holmes naît d'une erreur de Watson qui prend le détective pour un mystérieux « Man on the Tor » auquel il ne sait attribuer aucun dessein précis mais qu'il soupçonne vaguement de jouer un rôle important dans l'intrigue, rôle dont on ignore, d'ailleurs, si c'est celui d'un justicier ou d'un criminel. Néanmoins, Holmes, même lorsqu'il n'apparaît pas sous l'aspect de cette silhouette mystérieuse dans le récit, se voit toujours investi d'une toute-puissance qui, aux yeux de Watson, en fait l'ultime recours de la justice et justifie ses fréquentes allusions au détective.[252] C'est donc ce caractère secret et mystérieux de Holmes — qui, rappelons-le, refuse de donner ses explications à Watson avant le dénouement de l'intrigue et le tout dernier chapitre — qui vont nous intéresser, en rapport avec le récit impossible tel que nous l'avons décrit dans *The Hound of the Baskervilles*. Ce récit est impossible, avant tout du fait de la narration watsonienne, et cette narration se trouve d'autant plus dépourvue devant l'histoire que l'absence de Holmes sur le terrain aux côtés du narrateur (chapitres 6 à 11) prive ce dernier des lumières que le détective aurait pu lui apporter. Sans Holmes, Watson risque non seulement de ne rien comprendre du tout aux événements qui vont se produire, mais également il risque de livrer au lecteur une narration bien terne et décousue, sans point d'ancrage auquel l'imaginaire du lecteur pourrait s'attacher. C'est pourquoi la figure de ce mystérieux inconnu vient à point nommé offrir au récit de Watson un pôle bienvenu pour relancer les spéculations du narrateur et l'intérêt du lecteur.

Mais ce fonctionnement de l'intrigue dans *The Hound of the Baskervilles* ne tient pas uniquement à la position — exceptionnelle — de Watson en tant que narrateur-enquêteur. En effet, l'affaiblissement du pouvoir narratif est une constante dans les « Sherlock Holmes stories », de sorte que la narration watsonienne est *toujours* défaillante et ne peut apporter au lecteur les éclaircissements nécessaires à la compréhension de l'énigme

[251] Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit.

[252] Holmes lui-même contribue à cette vision de son propre personnage : « I am the last and highest court of appeal in detection. » (*The Sign of Four*, p. 90).

principale, même lorsque Holmes est présent. C'est ainsi qu'un lien peut s'établir entre la narration watsonienne, caractéristique du récit impossible, et le mystère qui s'attache, généralement, au personnage de Sherlock Holmes, dans la mesure où ce mystère du personnage concentre sur lui le mystère, indicible par Watson, de l'histoire. Telle est en effet l'interprétation proposée par Jean-Pierre Naugrette :

Sous le regard de Watson, Holmes est à la fois énigme et devin. Comme dit Claudel, Oedipe « avec ses yeux arrachés » est aussi « le devineur d'énigmes, » et Watson témoin aveugle se transforme en interprète du sphinx Sherlock Holmes, en détective du détective. Ce transfert de l'énigme sur le personnage de Holmes permet ainsi à Conan Doyle de compenser la suspension du savoir dans ce qu'elle a d'inquiétant pour le lecteur. L'énigme principale échappant à Watson, il fallait lui procurer une autre forme d'énigme, plus accessible, moins abstraite, une énigme faite homme. Dès lors, les rapports de Holmes avec Watson, et donc ceux du lecteur avec le savoir, seront moins d'ordre « policier » que d'ordre irrationnel et merveilleux. (p. 450)[253]

Et Jean-Pierre Naugrette de montrer que ce mystère relatif au détective est mis en scène par Sherlock Holmes lui-même et vient créer un plaisir nouveau chez le lecteur :[254]

Alors qu'un détective est censé n'utiliser son intelligence qu'aux fins du problème à résoudre, Sherlock Holmes s'en sert de façon réflexive, afin de mettre en valeur ses facultés au moment même où elles fonctionnent. Comme le sphinx, Sherlock Holmes ne parle que par énigmes. Non content de déduire, il veut séduire aussi. (loc. cit., p. 451). Une fois impressionné, le lecteur sera prêt à tout accepter, même son ignorance. Ce plaisir du spectacle, qui semble superflu, devient bientôt nécessaire : c'est lui qui invite à une relecture, car le plaisir de lire ne se réduit pas à l'attente d'une solution. (loc. cit., p. 453)

Nous sommes donc en présence d'une manière de lire le roman policier qui évoque clairement un *spectacle* dans lequel le lecteur demande à être séduit, étonné, et adhère promptement aux explications données par Holmes, même et surtout lorsqu'elles apparaissent aussi péremptoires que les analepses citées à la page 5.

L'organisation narratologique de *The Hound of the Baskervilles* permet donc de voir l'évolution du genre policier vers une structure plus élaborée du récit impossible : non seulement l'utilisation d'un récit focalisé par le narrateur watsonien vient renforcer la faille narrative interdisant l'accès à l'histoire ; mais aussi, l'introduction d'une nouvelle dimension dans le personnage du détective — bien que cette dimension soit déjà latente chez le Dupin d'Edgar Allan Poe — crée un nouvel équilibre dans un récit limité par la nature même de son narrateur. En effet, le mystère qui entoure Holmes instaure un pôle médiant entre une histoire inaccessible et une narration trop « incompétente », de manière à procurer au lecteur un « plaisir du spectacle » devant cet homme qui semble résumer à lui seul toutes les intrigues policières qu'il explore. Le statut énigmatiqe du

[253] « Enigme et Spectacle chez Conan Doyle », *Etudes Anglaises*, vol. 34, numéro 4, 1981, pp. 448-453.

[254] J.-P. Naugrette remarque que cette mise en scène avait déjà été perçue par Pierre Nordon, dans *Sir Arthur Conan Doyle, L'Homme et l'Oeuvre* (Librairie Marcel Didier, Paris, 1964), à travers l'accent que ce dernier met sur « l'esthétique théâtrale » chez Doyle (voir Naugrette, *loc. cit.*, note 9 p. 450).

détective peut se lire de deux manières : soit le détective fait lui-même partie du réel (en tant que l'Autre mystérieux), soit il est substitué au réel, c'est-à-dire qu'il est mis en place comme une énigme dans le but d'en occulter une autre, beaucoup plus redoutable, celle du réel précisément, dans ce qu'il a d'inassimilable par le sujet de la parole — ici, Watson. La suite de notre recherche va montrer que c'est plutôt le second élément de cette alternative qui se vérifie dans le texte, étant donné que la figure du détective énigmatique va souvent jouer le rôle d'une euphémisation de l'indicible et de l' « impossible » du réel : par exemple, la figure de Holmes sous la forme de « the Man on the Tor » va permettre à Watson de projeter ses sentiments sur lui et donnera ainsi un point d'ancrage à ses angoisses. En tout état de cause, ce glissement vers le détective va s'avérer déterminant, dans la mesure où la plupart des éléments de l'univers imaginaire que le récit met en jeu seront ainsi reliés, d'une manière ou d'une autre, au personnage de Holmes, ce qui est naturel puisque c'est bien d'abord le narrateur du récit, Watson, qui est sous l'emprise d'une fascination à l'égard de Sherlock Holmes. Il nous faudra donc explorer cet univers, avec ses faux-semblants et ses chausse-trappes, pour évaluer l'impact des innovations que Doyle apporte au genre, notamment au niveau thématique. Quel est le rôle exact de ce mystérieux détective, et quelle sera sa position par rapport aux différents contenus fantasmatiques dont un texte comme *The Hound of the Baskervilles* ne manque pas ? L'évolution de ce personnage ne pose-t-elle pas un problème crucial, déjà abordé, sur le plan de l'*identité* et sur la façon dont le récit véhicule les éléments de l'identité (d'un personnage, d'un groupe de personnages) ? Cela nous amènera également, bien sûr, à interroger notre propre rapport au texte (et au *hors*-texte), dans la mesure où l'apparition d'un personnage comme Sherlock Holmes, énigme vivante et objet d'un véritable culte par les lecteurs d'Arthur Conan Doyle, peut constituer le point d'appui d'une lecture ouverte du genre, lecture toujours « réflexive », à la recherche constante de ses propres fondements.

CHAPITRE II MÉCANIQUES DU FANTASME ET DE SON APPROCHE : WATSON, PUIS HOLMES

Notre étude narratologique a mis en évidence une évolution du genre, dans *The Hound of the Baskervilles*, à travers deux caractéristiques principales du texte, à savoir l'accentuation de la structure du récit impossible grâce à l'utilisation d'un narrateur watsonien particulièrement peu fiable, et le déplacement (partiel) du mystère de l'intrigue vers le personnage du détective, Sherlock Holmes, qui vient cristalliser de nombreuses questions, parmi celles que se posent le narrateur et le lecteur. Un exemple frappant de cette évolution réside dans l'apparition de la silhouette étrange, que Watson baptise « the Man on the Tor », et qui représente pour lui la quintessence de l'esprit du lieu : ***« He might have been the very spirit of that terrible place »*** (chapitre 9, p. 726). Cette silhouette, le lecteur l'apprendra au chapitre 12, est celle du détective londonien, ce qui renforce bien sûr le lien sous-jacent entre le mystère de l'intrigue et le secret de l'identité de Sherlock Holmes.

Ce sont ces deux thèmes que nous allons maintenant traiter, afin de déterminer plus précisément leurs relations : comment se situe le détective dans le mystère de l'intrigue, et particulièrement dans ce mystère vu par Watson, chargé de fantasmes et de complexes qui refont surface à la faveur d'une intrigue riche en rebondissements et en remises en cause de toutes sortes ? Pour répondre à cette question, nous allons confronter la vision de Watson narrateur à celle de Holmes personnage, sans oublier que leur relation se situe toujours sur le plan de la recherche d'une *identité*, qu'il s'agisse de celle du criminel ou, pour Watson, de celle de Holmes lui-même, car on a vu que Watson cherche à cerner la personnalité de Holmes tout autant qu'il cherche à découvrir le coupable des attentats commis contre sir Henry. Cette étude sera aussi, bien sûr, l'occasion d'évaluer comment le récit watsonien approche la réalité de l'enquête et du personnage de Holmes, ce qui nous ramène, ici, au récit impossible et à ses développements thématiques.

I. LES RÉSONANCES FANTASMATIQUES DE L'INTRIGUE CHEZ WATSON.

A. Le régime de la fusion.

S'il nous faut aborder de nouveau le récit de Watson, à travers cette fois les fantasmes qu'il développe sans cesse, il est aisé de trouver l'origine de ces représentations. En effet, nous avons vu (*supra*, pp. 262 sq.), que la Légende des Baskerville amène Watson à considérer la lande, puis le personnage de Selden, prisonnier évadé et traqué par la police, comme représentatifs d'une sauvagerie primitive : ***« Foul with mire, with a bristling beard, and hung with matted hair, it [Selden's face] might well have belonged to one of those savages who dwelt in the burrows on the hillsides. »*** (p. 725). Il est néanmoins manifeste que cette représentation recouvre un élément diégétique antérieur qui inspira à Watson de telles considérations quant à la sauvagerie du lieu et de (certains de) ses habitants. Cette primitivité inquiétante provient, nous l'avons dit, de la Légende des Baskerville, et aussi du compte-rendu de la mort de sir Charles par le *Devon County Chronicle* qui, juxtaposés, avec le témoignage du Dr Mortimer, semblent beaucoup choquer Watson : ***« I confess that at these words a shudder passed through me »*** (chapitre 3, p. 679). C'est en fait, à travers la Légende, une peur de nature primitive qui s'empare de Watson et qui va influencer son récit tout au long du texte : cette peur, c'est celle d'être dévoré. La Légende est assez claire sur ce point :

But it was not the sight of her body, nor yet was it that of the body of Hugo Baskerville lying near her, which raised the hair upon the heads of these three dare-devil roisterers, but it was that, standing over Hugo, and plucking at his throat, there stood a foul thing, a great, black beast, shaped like a hound yet larger than any hound that ever mortal eye has rested upon. And even as they looked the thing tore the throat out of Hugo Baskerville, on which, as it turned its blazing eyes and dripping jaws, upon them, the three shrieked with fear and rode for dear life, still screaming, across the moor. (chapitre 2, p. 675).

La peur du retour aux origines primitives se lit donc à travers une peur de la mort sous la

forme de la dévoration, et nous allons pouvoir lire de nombreux passages du texte dans cette perspective.

Tout d'abord, remarquons que le thème de la dévoration, qui apparaît de manière fantasmatique dans le discours du narrateur, n'est pas le fait de ce seul narrateur — c'est-à-dire que Holmes lui-même se fait l'écho de ces obsessions chez Watson. Ainsi, parlant de Stapleton qu'il pense bientôt pouvoir mettre hors d'état de nuire, Holmes s'écrie :

"[...] We have him, Watson, we have him, and I dare swear that before tomorrow night he will be fluttering in our net as helpless as one of his own butterflies. A pin, a cork, a card, and we add him to the Baker Street collection!" (p. 750)

Holmes fait ici allusion à la qualité d'entomologiste de Stapleton, et il l'assimile de façon moqueuse à l'un des insectes que Stapleton lui-même ne cesse de traquer à travers la lande pour les épingler dans sa collection : retournement, et manière de dévorer celui qui lui-même passe son temps à piéger d'autres insectes — et aussi les divers protagonistes de l'intrigue. Mais ce thème de la dévoration apparaît aussi dans la qualification de Stapleton par Watson sous le terme de « brochet » :

Already I seemed to see our nets drawing close round that lean-jawed pike. (p. 752). The nets are all in place, and the drag is about to begin. We'll know before the day is out whether we have caught our big, lean-jawed pike, or whether he has got through the meshes." (p. 750).

Le criminel entomologiste se voit ainsi appliquer une métaphore tout à fait appropriée, dans la mesure où il s'agit d'un poisson qui dévore d'autres poissons aussi bien que des insectes, ce qui correspond bien à une situation criminelle où un homme tue un autre homme. Tue et dévore, même, faisant ainsi basculer la thématique de la dévoration vers celle du cannibalisme, où l'on franchit un pas de plus dans l'horreur criminelle. Ainsi, lors de sa première rencontre avec Stapleton (chapitre 7), Watson décrit ce dernier lorsqu'il se lance à la poursuite d'un insecte à travers le marécage qu'il est seul à connaître, et cette description confirme nos propos : ***« His grey clothes and jerky, zigzag, irregular progress made him not unlike some huge moth himself »*** (p. 709). Ce cannibalisme « potentiel » trouvera une illustration particulièrement frappante à la fin du roman, lorsque le lecteur découvrira, avec Holmes et Watson, que le chien de Stapleton a dévoré l'épagneul du Dr Mortimer, avec lequel Watson jouait, de façon quelque peu puérile, dans le train qui les menait à Baskerville Hall :

[...] A skeleton with a tangle of brown hair adhering to it lay among the debris. "A dog!" said Holmes. "By Jove, a curly-haired spaniel. Poor mortimer will never see his pet again. [...]" (p. 760)

Nous pouvons désormais récapituler nos analyses de la manière suivante : le récit de Watson se caractérise par une représentation de la mort, influencée par la lecture de la Légende, sous la forme de la dévoration, voire de la dévoration cannibale. Ceci amène à de nombreuses « animalisations » des personnages principaux ou même mineurs — voir la description de Lestrade, policier de Scotland Yard appelé en renfort par Holmes au dernier moment : ***« a small, wiry bulldog of a man »*** (p. 764) ; il s'agit également d'un homme qui, symboliquement, vit de la capture des autres, qui peuvent être considérés comme des proies pour lui. Enfin, un élément central de la diégèse contribue à cette

thématique de la dévoration développée à partir de la Légende : c'est bien sûr le marécage, « the great Grimpen Mire », qui dévore ses victimes (dont, peut-être, Stapleton lui-même) à la manière d'un animal monstrueux — c'est en fait l'exemple typique de ce que nous appellerons dans le roman « l'instance de dévoration ». Ainsi, la description de la mort d'un poney dans ce marécage est tout à fait emblématique de cette peur d'être dévoré vivant qui traverse tout le roman, notamment à travers le vocabulaire employé par Stapleton, sans doute à dessein, pour effrayer Watson :

Only yesterday I saw one of the moor ponies wander into it. He never came out. I saw his head for a long time craning out of the bog-hole, but it sucked him down at last. (p. 707, nous soulignons)

Bien que Stapleton se targue de maîtriser cette angoissante instance de dévoration, il mourra sans doute lui aussi au fond de ce marécage.

Il ne nous faut pas perdre de vue, dans ce parcours thématique, que nous sommes confrontés à des représentations ancrées dans la narration watsonienne, et qui donc reflètent une vision qui nous est donnée par ce personnage-narrateur, hormis lorsque ce dernier rapporte au discours direct les paroles des divers protagonistes. Mais nous sommes en tout cas au coeur de la problématique posée par la narration du roman, telle que nous l'avons étudiée dans notre chapitre précédent : il s'agit bien des rapports du récit avec l'histoire et de l'appréhension difficile de la réalité de l'histoire, toujours en train de se dérouler, par une narration peu fiable. Les tenants et les aboutissants de cette situation résident dans les fantasmes que Watson projette dans son récit, sur la réalité de l'enquête, et tout d'abord le fantasme du cannibalisme ou, plus largement, le fantasme lié à la représentation de pulsions primitives de survie, où il s'agit « de manger ou d'être mangé » :

On all sides of you as you walk are the houses of these forgotten folk, with their graves and the huge monoliths which are supposed to have marked their temples. As you look at their grey stone huts against the scarred hillsides you leave your own age behind you, and if you were to see a skin-clad, hairy man crawl out from the low door, fitting a flint-tipped arrow on to the string of his bow, you would feel that his presence there was more natural than your own. The strange thing is that they should have lived so thickly on what must always have been most unfruitful soil. I am no antiquarian, but I could imagine that they were some unwarlike and harried race who were forced to accept that which none other would occupy. (p. 712-713)

La part d'animalité en l'homme lui commande de dévorer les autres pour survivre et échapper lui-même à d'autres instances de dévoration. Mais que nous disent ces représentations de pulsions primitives quant aux mécanismes narratifs et psychiques qui leur sont liés ? Remarquons tout d'abord que le cannibalisme ressortit à un mode d'appréhension du réel dans lequel l'Autre est « assimilé » intégralement, dans son entier, par la dévoration, c'est-à-dire que lorsque le sujet dévorant appréhende un objet, il ne distingue plus son sujet de la réalité de l'objet désiré et dévoré. En d'autres termes, nous sommes alors dans une situation de *fusion* entre sujet et objet, dans laquelle les points de repère, les limites subjectives se brouillent, s'estompent peu à peu pour finalement disparaître. C'est bien ce qui se dégage de la description du marécage « Grimpen Mire », élément essentiel de l'atmosphère inquiétante de la diégèse, tel qu'il est abordé par

Watson :

Life has become like that Grimpen Mire, with little green patches everywhere into which one may sink, and with no guide to point the track. (p. 711)

Cette approche de la fusion nous rappelle le rôle que jouait le cannibalisme chez les tribus primitives et que Freud a analysé dans *Totem et tabou* :[255]

La motivation la plus élevée du cannibalisme des primitifs repose sur une déduction analogue. En absorbant par l'acte de manger des parties du corps d'une personne, on s'approprie également les qualités qui ont appartenu à cette personne. (p. 198) En nous fondant sur la cérémonie du repas totémique, nous pouvons apporter une réponse à ces questions : un jour, les frères qui avaient été chassés se coalisèrent, tuèrent et mangèrent le père, mettant ainsi fin à la horde paternelle. Unis, ils osèrent entreprendre et réalisèrent ce qu'il leur aurait peut-être été impossible de faire isolément. (Peut-être qu'un progrès de la civilisation, l'usage d'une arme nouvelle leur avait donné le sentiment de leur supériorité). Qu'ils aient également mangé le cadavre va de soi pour le sauvage cannibale. Le père originaire tyrannique avait certainement été le modèle envié et redouté de chacun des membres de la troupe des frères. Dès lors, dans l'acte de le manger, ils parvenaient à réaliser l'identification avec lui, s'appropriaient chacun une partie de sa force. Le repas totémique, peut-être la première fête de l'humanité, serait la répétition et la commémoration de ce geste criminel mémorable qui a été au commencement de tant de choses, organisations sociales, restrictions morales et religions. (p. 289-290)

Les peuplades primitives pensaient donc en mangeant le corps de leurs ennemis s'approprier leur puissance et leurs qualités, ce qui dénote une attitude mentale qui confond les registres de l'avoir (incorporer en soi le corps de son ennemi) et de l'être (acquérir ses qualités). C'est-à-dire que, dans ce cas, la distinction entre le sujet et l'objet n'est plus pertinente, ce qui est le propre d'une relation fusionnelle.

Il est temps à présent de nous interroger sur les manifestations dans le roman de ce régime de la fusion, notamment dans ses contaminations profondes de la vision de certains personnages, et en premier lieu, bien sûr, Watson. L'indistinction caractéristique de la fusion touche ainsi souvent à la capacité de Watson à déterminer la véritable identité de ses interlocuteurs, d'où nombre de malentendus et quiproquos. Ces erreurs commises sur l'identité sont tout d'abord le fruit d'un mauvais tour que Stapleton joue à Holmes et à Watson, lorsque, à Londres, il prétend à dessein porter lui-même le nom du fameux détective afin de se moquer du véritable Holmes, dont il sait qu'il va interroger le conducteur du fiacre qui l'a conduit :

"[...] Only just as he was leaving he turned round and said: "It might interest you to know that you have been driving Mr Sherlock Holmes." That's how I came to know the name." (p. 698)

Cette tromperie volontaire sur l'identité de Stapleton va ensuite créer, par contamination, un climat propice à la multiplication des malentendus, que l'on peut citer rapidement. Lors de sa première rencontre avec Watson, Beryl Stapleton le prend pour sir Henry et tente de le prévenir du danger qui le menace, mais Watson semble ne pas se rendre compte de

[255] *Totem et tabou — Quelques concordances entre la vie psychique des sauvages et celle des névrosés*, Paris, Gallimard, 1993.

ce quiproquo, ni de la peur qu'éprouve Beryl envers son mari, ce qui l'empêche, faute de temps, de se montrer plus explicite avec celui qu'elle prend pour l'héritier des Baskerville (chapitre 7, pp. 709-710). Plus tard, bien sûr, nous découvrirons aussi que Watson s'avère incapable de reconnaître la silhouette de Sherlock Holmes qui se découpe sur la lande et qu'il confond avec celle d'un mystérieux « Man on the Tor » qu'il rend responsable de tous les événements inexplicables qui l'entourent (voir p. 726). Holmes lui-même n'est pas à l'abri de ce type d'erreurs et au chapitre 12 (p. 744-745), il confond, avec Watson, le cadavre de Selden et celui de sir Henry, pour la raison que Selden, qui a été effrayé par le chien et s'est jeté du haut d'un rocher, porte les habits de sir Henry,[256] ce qui d'ailleurs a trompé le chien, et peut-être également Stapleton par la même occasion : ***« Stapleton turned a ghastly face upon us, but by a supreme effort he had overcome his amazement and his disappointment »*** (p. 746). Enfin, et de façon assez dramatique, nous trouvons un dernier exemple de ce type de malentendus lorsque Beryl Stapleton, lors de la poursuite du chien au cours de laquelle sir Henry aura servi en quelque sorte d' « appât », s'enquiert de l'état de sir Henry alors que tous ceux qui sont présents pensent qu'elle s'inquiète du sort de son mari, Stapleton : ***« No, no, I did not mean my husband. Sir Henry? Is he safe? »*** (p. 758). Nous sommes donc confrontés dans ce roman à un régime de la fusion, initié par Stapleton lors de la poursuite en fiacre, à Londres, au chapitre 4, et dont la maîtrise revient apparemment à Stapleton également, dans la mesure où le symbole essentiel de ce régime de la fusion, le marécage de Grimpen, est « contrôlé » par l'entomologiste avant le dénouement qui voit le marécage dévorer son maître : ***« And yet I can find my way to the very heart of it and return alive »*** (p. 707). A la manière de Stapleton, nous allons tenter à notre tour d'explorer plus avant cet univers sombre et mortifère, sans toutefois nous y perdre, afin de déceler les mécanismes qui le sous-tendent.

Dans cette perspective, nous pouvons déjà proposer une interprétation plus poussée des motivations qui animent les personnages dont les actes et les paroles sont représentatifs de ce régime de la fusion. L'angoisse de la dévoration, principale manifestation des pulsions fusionnelles dans le roman, représente en réalité la transformation d'un *désir* de jouissance fusionnelle devenu angoisse sous l'effet de la Loi et du refoulement. En effet, selon Freud, dans son analyse du fantasme de l'enterré vivant évoqué dans « L'inquiétante étrangeté », ce qui était au départ jouissance se voit transformé en source d'angoisse par le jeu du refoulement :

C'est ici le lieu d'avancer deux remarques dans lesquelles je voudrais déposer l'essentiel du contenu de cette petite investigation. Premièrement, si la théorie psychanalytique a raison quand elle affirme que tout affect qui s'attache à un mouvement émotionnel, de quelque nature qu'il soit, est transformé par le refoulement en angoisse, alors, il faut que se détache parmi les cas de l'angoissant un groupe dont on puisse démontrer que cet angoissant-là est quelque chose de refoulé qui fait retour. Cette espèce de l'angoissant serait justement l'étrangement inquiétant, et dans ce cas, il doit être indifférent qu'il ait

[256] Barrymore avait en effet donné des vêtements ayant appartenu à sir Henry à Selden, son beau-frère, afin de faciliter la fuite de ce dernier. Voir p. 745 : « I remembered how the baronet had told me that he had handed his old wardrobe to Barrymore. Barrymore had passed it on in order to help Selden in his escape. »

été lui-même angoissant à l'origine ou qu'il ait été porté par un autre affect. Deuxièmement, si là est réellement la nature secrète [geheim] de l'étrangement inquiétant, nous comprenons que l'usage linguistique fasse passer le Heimlich en son contraire, le Unheimlich [...], puisque ce Unheimlich n'est en réalité rien de nouveau ou d'étranger, mais quelque chose qui est pour la vie psychique familier de tout temps, et qui ne lui est devenu étranger que par le processus du refoulement. La mise en relation avec le refoulement éclaire aussi maintenant pour nous la définition de Schelling selon laquelle l'étrangement inquiétant serait quelque chose qui aurait dû rester dans l'ombre et qui en est sorti. (p. 245-246) Nombre de personnes décerneraient le prix de l'étrangement inquiétant à l'idée d'être enterré en état de léthargie. Simplement, la psychanalyse nous a enseigné que ce fantasme effrayant n'est que la transmutation d'un autre qui n'avait à l'origine rien d'effrayant, mais se soutenait au contraire d'une certaine volupté, à savoir le fantasme de vivre dans le sein maternel. (p. 250)

Nous pouvons donc rattacher cette analyse de la pulsion fusionnelle à l'idée du tabou et du refoulement portant sur une jouissance et un désir primitifs, comme le cannibalisme et l'idéal fusionnel qu'il véhicule, idéal désormais rendu obscène par les interdits moraux. L'articulation et l'échange entre désir et angoisse, le désir *devenu* angoisse, nous rappelle l'exaltation de Stapleton ainsi que le sentiment d'horreur ressenti par Holmes et Watson devant le cadavre de Selden qu'ils prennent pour celui de sir Henry, au chapitre 12. Cette scène inscrit le désir fusionnel comme pulsion de mort, de fusion avec l'indifférencié, et de régression. Nous allons maintenant tenter de définir plus en détails le désir qui est au coeur de la pulsion fusionnelle génératrice d'angoisse.

B. Les relations intersubjectives : une manifestation des pulsions fusionnelles.

La situation de (con)fusion, ou d'indistinction, que nous venons de décrire dans le roman révèle donc le coeur des préoccupations du narrateur watsonien, et met au jour l'existence d'un véritable réseau de significations liées par leur appartenance à ce régime. Dès lors, il est possible de se demander si ce régime de la fusion se voit contré, ou renforcé, par d'autres modes de relations intersubjectives représentées dans le texte, et si d'autres représentations viennent prolonger et préciser la signification d'un tel ensemble fantasmatique qui, s'il concerne en priorité le narrateur Watson, reflète également une vision plus large des enjeux essentiels du texte.

Le désir — ou la peur — de la fusion ne s'applique pas uniquement, dans *The Hound of the Baskervilles*, à la dévoration et à l'image de la mort qu'elle véhicule mais aussi, bien sûr, à des relations intersubjectives peut-être mieux analysables. Or, excepté les relations entre le criminel et ses victimes, ou ceux qu'il dupe — relations que nous avons déjà abordées —, il est clair que le second versant des rapports individuels développés dans le roman se situe au niveau de la relation hommes/femmes. En effet, nul doute que, si Holmes parvient à déjouer les projets de Stapleton, c'est en grande partie grâce à sa découverte du véritable lien, conjugal, qui unit Stapleton et celle qu'il désire faire passer pour sa soeur. Quelle est donc la nature de cette relation hommes/femmes, telle qu'elle est rapportée par le narrateur, toujours ; et comment se situe-t-elle par rapport au régime de la fusion qui est principalement commandé par un homme, Jack Stapleton ?

Une première étape de notre réflexion va consister à analyser la représentation des femmes par un homme, Watson, dans le récit. Il est frappant de constater que la description des femmes est particulièrement ambivalente, à commencer par celle de Mrs/Miss Stapleton. Celle-ci cherche en effet à prévenir Watson, qu'elle prend, au chapitre 7, pour sir Henry, du danger qui le menace, mais sans pourtant dénoncer son mari :

"I cannot explain." She spoke in a low, eager voice, with a curious lisp in her utterance. "But for God's sake do what I ask you. Go back, and never set foot upon the moor again." (p. 709)

De même, lorsqu'à Londres elle envoie une lettre anonyme à sir Henry pour le mettre en garde, son attitude reflète à la fois la soumission à son mari, qui lui inspire une peur certaine, et un désir de rebellion à son encontre. C'est cette ambivalence que note Holmes à la fin du roman : ***« Stapleton exercised an influence over her which may have been love or may have been fear, or very possibly both, since they are by no means incompatible emotions. »*** (p. 765-766). Beryl Stapleton suit donc un parcours qui la mène de la soumission à la révolte, jusqu'au point où elle abandonne totalement son mari pour aider la police à le capturer : ***« It helped us to realize the horror of this woman's life when we saw the eagerness and joy with which she laid us on her husband's track. »*** (p. 759). Une autre femme est décrite de manière similaire : il s'agit de Laura Lyons. Le portrait qu'en trace Watson lors de leur première entrevue est assez révélateur sur ce point :

The first impression left by Mrs Lyon was one of extreme beauty. Her eyes and hair were of the same rich hazel colour, and her cheeks, though considerably freckled, were flushed with the exquisite bloom of the brunette, the dainty pink which lurks at the heart of the sulphur rose. Admiration was, I repeat, the first impression. But the second was criticism. There was something subtly wrong with the face, some coarseness of expression, some hardness, perhaps, of eye, some looseness of lip which marred its perfect beauty. But these, of course, are afterthoughts. At the moment I was simply conscious that I was in the presence of a very handsome woman, and that she was asking me the reasons for my visit. (p. 733)

Nous pouvons remarquer que le terme « handsome » appliqué à Mrs Lyons, terme d'habitude plus courant pour décrire un homme, évoque l'idée que l'ambivalence de Laura Lyons est aussi d'ordre sexuel, outre les remarques formulées par Watson sur ***« some coarseness of expression »***. D'autre part, nous avons ici affaire à une femme qui s'est révoltée contre son mari et qui essayait d'obtenir un divorce à l'époque du meurtre de sir Charles, ce qui permit à Stapleton de lui mentir et de l'utiliser pour tendre un piège à sir Charles : ***« At the time that I wrote this letter to Sir Charles I had learned that there was a prospect of my regaining my freedom if certain expenses were met »*** (p. 735). En d'autres termes, et comme Beryl Stapleton, il s'agit d'une femme révoltée qui ne s'est pourtant pas libérée de l'emprise, maléfique, de Stapleton. Enfin, dernier exemple d'ambivalence féminine, Mrs Barrymore, personnage mineur dans l'intrigue, est néanmoins chargée du même caractère surprenant et duel que les autres femmes dans le roman. Ainsi, Watson s'exclame lorsqu'il apprend qu'elle est la soeur de l'effrayant Selden : ***« Was it possible that this stolidly respectable person was of the same***

blood as one of the most notorious criminals in the country ? » (p. 722).

Cette ambivalence féminine dans le récit watsonien suscite des réactions pour le moins embarrassées de la part des hommes qui sont confrontés à ces situations, et notamment Watson lui-même. Ainsi, il ne comprend pas l'attitude de Beryl Stapleton qui, au chapitre 7 (pp. 709-710), cherche à le prévenir sans trahir son mari. De même, il sort dépité et perplexe de son entrevue avec Mrs Lyons : ***« I came away baffled and disheartened. Once again I had reached that dead wall which seemed to be built across every path by which I tried to get at the object of my mission. »*** (p. 735). D'autre part, la réaction de révolte totale, voire de trahison à l'encontre de son mari, qui est celle de Beryl à la fin du texte, semble également embarrasser les hommes présents dans cette scène, puisqu'ils se tiennent cois, sans doute mal à l'aise devant ses propos excessifs :

She laughed and clapped her hands. Her eyes and teeth gleamed with fierce merriment. "He may find his way in, but never out," she cried. "How can he see the guiding wands to-night? We planted them together, he and I, to mark the pathway through the Mire. Oh, if I could only have plucked them out to-day! Then indeed you would have had him at you mercy." (p. 759)

Mais la réaction de Stapleton envers les deux femmes emblématiques du roman — Beryl Stapleton et Laura Lyons — s'avère plus répressive dans la mesure où il refuse de reconnaître leur liberté, et surtout leur liberté sexuelle, et cherche à garder le contrôle de leur féminité pour parvenir à ses propres fins. Ces deux femmes lui servent d'appât pour attirer sir Charles, puis sir Henry, dans son piège, mais il veille scrupuleusement à ce que le jeu de la séduction ne dépasse pas les strictes limites qu'il a fixées. Ainsi, il interdit à Laura Lyons de se rendre au rendez-vous qu'il lui a pourtant demandé d'arranger avec sir Charles, et il intervient pour empêcher la relation entre Beryl et sir Henry d'aller trop loin :

"And then after you had sent the letter he dissuaded you from keeping the appointment? " "He told me that it would hurt his self-respect that any other man should find the money for such an object, and that though he was a poor man himself he would devote his last penny to removing the obstacles which divided us." (p. 753) [...] Next moment I saw them spring apart and turn hurriedly round. Stapleton was the cause of the interruption. He was running wildly towards them, his absurd net dangling behind him. (p. 718-719)

Cette répression de la sexualité féminine, qui se double d'une utilisation malveillante de la personne des femmes, s'accompagne aussi du refus d'accorder la parole à Beryl lorsque, par exemple, Stapleton présente leur couple au Docteur Watson :

"Queer spot to choose, is it not?" said he, as if in answer to my thought. "And yet we manage to make ourselves fairly happy, do we not , Beryl?" "Quite happy," said she, but there was no ring of conviction in her words. (p. 710)

Il est clair que Stapleton parle ici à la place de sa femme, voire qu'il va à l'encontre des véritables pensées de son épouse.

L'attitude des hommes dans leurs relations avec une féminité ambivalente peut aussi se lire à travers les caractéristiques que ces hommes affichent en général. Ainsi, l'ensemble thématique que nous avons dégagé se révèlera peut-être plus clair si nous constatons qu'une certaine figure masculine essentielle dans le roman, sir Henry, apparaît

souvent comme un enfant, et en outre comme un enfant capricieux et colérique. Dès le début de l'intrigue, il réclame la vérité au sujet de son héritage, et veut connaître le contenu de la Légende, mais ses paroles résonnent comme celles d'un enfant qui réclame un peu d'attention de la part des adultes :

"It seems to me that all you gentlemen know a great deal more than I do about my own affairs." (p. 686) "[...] It is time that you kept your promise, and gave me a full account of what we are all driving at." (p. 688)

D'autre part, lors du départ pour le Devonshire, Holmes demande à Watson de veiller sur l'héritier des Baskerville comme on le ferait pour un enfant, et en somme de jouer les « chaperons » avec cet homme, rôle que le docteur s'efforcera de tenir notamment lorsque sir Henry partira sur la lande, seul, afin de rejoindre Beryl Stapleton :

"Well, you know what my instructions are. I am sorry to intrude, but you heard how earnestly Holmes insisted that I should not leave you, and especially that you should not go alone upon the moor." (p. 718)

Enfin, héritier des Baskerville, sir Henry se trouve symboliquement dans la position du fils, et non plus simplement d'un enfant, puisqu'il doit hériter, précisément, de la propriété de ses aïeux — c'est même cette qualité qui définit principalement son rôle sur le plan diégétique, dans l'intrigue criminelle à proprement parler. Ce fils a un caractère assez difficile, si l'on se réfère à ses réactions de colère devant des incidents mineurs comme le vol de l'une de ses bottes dans son hôtel londonien : semblable à un « enfant gâté », il supporte mal les contrariétés et parle en maître des lieux dans ce contexte, ce qui ne le rend pas, d'ailleurs, des plus sympathiques aux yeux de Holmes :

As we came round the top of the stairs we had run up against Sir Henry Baskerville himself. His face was flushed with anger, and he held an old and dusty boot in one of his hands. So furious was he that he was hardly articulate, and when he did speak it was in a much broader and more Western dialect than any which we had heard from him in the morning. "Seems to me they are playing me for a sucker in this hotel," he cried. "They'll find they've started in to monkey with the wrong man unless they are careful. By thunder, if that chap can't find my missing boot there will be trouble. I can take a joke with the best, Mr Holmes, but they've got a bit over the mark this time." (p. 693)

Enfin, il est également intéressant de noter la description de Selden par sa soeur, Mrs Barrymore, sous les traits d'un enfant gâté qui est devenu par la suite un sybarite : ***« We humoured him too much when he was a lad, and gave him his own way in everything, until he came to think the world was made for his pleasure, and that he could do what he liked in it. »*** (p. 722-723).

C. Fusion et Oedipe.

Pour résumer nos analyses, nous sommes donc confrontés à une vision ambivalente de la féminité, à laquelle répond, chez les hommes, une attitude à tout le moins embarrassée — c'est le cas chez Watson — ou bien, chez Stapleton, une manipulation et une répression de la sexualité féminine. D'autre part, sir Henry, l'un des personnages principaux du roman, et le seul à tomber amoureux d'une femme au cours de l'intrigue, présente des caractéristiques qui le rapprochent de l'enfant et de la position filiale. Tous

ces éléments nous permettent d'avancer une hypothèse qui va éclairer et prolonger notre commentaire sur ce que nous avons appelé le régime de la fusion. En effet, la situation de sir Henry par rapport au couple des Stapleton présente une ressemblance frappante avec la situation oedipienne, dans laquelle l'enfant éprouve pour le parent de sexe opposé un désir d'ordre sexuel, que le parent de même sexe réprouve. Ainsi, Stapleton intervient pour empêcher sir Henry de faire sa cour à Beryl, ce que sir Henry ne peut comprendre, étant donné qu'il ne sait pas que c'est précisément le désir sexuel que Stapleton ne peut accepter entre lui et Beryl — ainsi, sir Henry, parlant de Stapleton, s'exclame :

"He can't object to my worldly position, so it must be myself that he has this down on. What has he against me? I never hurt man or woman in my life that I know of. And yet he would not so much as let me touch the tip of her fingers." (p. 719)[257]

L'aveuglement de sir Henry, dans cette situation, ainsi que son caractère entier et sa hâte de voir ses désirs se réaliser immédiatement, évoquent immanquablement l'attitude du fils dans le conflit oedipien qui l'oppose au père. De même, la répression et le contrôle qu'exerce Stapleton sur la sexualité de sa femme apparaissent, dans ce contexte, comme le pendant du désir du fils et reflètent son point de vue quant à la position du père qui pose l'interdit de l'inceste. D'où une vision ambivalente de la féminité, à la fois offerte, soumise, et refusée en raison de l'opposition d'un tiers — une féminité à la fois, aussi, attirante et effrayante de par le danger qu'elle représente. Ce schéma oedipien répète en fait celui qu'avait connu sir Charles lorsque Stapleton avait empêché Laura Lyons, amoureuse elle aussi de Stapleton, de se rendre au rendez-vous fixé avec lui :

"And then after you had sent the letter he dissuaded you from keeping the appointment?" [...] "He appears to be a very consistent character. [...]" (p. 753)

La remarque ironique prononcée par Sherlock Holmes — Stapleton s'étant montré ici particulièrement contradictoire puisqu'il favorise puis interdit l'entrevue entre le fils, sir Charles, et Laura Lyons, qui joue le même rôle que celui que Beryl joue pour sir Henry, c'est-à-dire le rôle de la mère — cette remarque s'avère également caractéristique de l'ambivalence de la vision du père lors du conflit oedipien, où l'enfant construit les images opposées du « bon » et du « mauvais » père.

Il reste à déterminer la relation de cet ensemble thématique avec le régime de la fusion auquel se rattache la peur de la mort par dévoration qui imprègne tout le texte. Il semble que l'on peut associer Stapleton à ce régime, puisqu'il est à l'origine de cette peur de la dévoration qui, s'il prétend la maîtriser, va causer sa perte à travers l'inquiétant symbole du Great Grimpen Mire. Cependant, sir Henry lui aussi a partie liée à cette pulsion fusionnelle, dès lors que son désir oedipien pour la mère est de l'ordre d'un désir de fusion avec une femme sur laquelle pèse l'interdit du père. Ainsi, ses sentiments à l'égard de Beryl Stapleton apparaissent subits et peut-être quelque peu excessifs, dans la mesure où son attachement à l'épouse de Jack Stapleton prend parfois un aspect obsessionnel :

From the first moment that he saw her he appeared to be strongly attracted by

[257] ***Sir Henry ne s'est jamais montré violent avec une femme, contrairement à Stapleton, le père auquel sir Henry s'oppose : « Threats and even, I am sorry to say, blows failed to move her. » (p.762).***

her, and I am much mistaken if the feeling was not mutual. (p. 714) I have seldom seen a man more infatuated with a woman than he is with our beautiful neighbour, Miss Stapleton. (p. 717) "[...] I tell you, Watson, I've only known her these few weeks, but from the first I just felt that she was made for me, and she, too—she was happy when she was with me, and that I'll swear. There's a light in a woman's eyes that speaks louder than words. [...]" (p. 719)

Cet attachement exclusif, et presque fusionnel, à la personne de Beryl révèle bien chez sir Henry une configuration de type oedipien, car c'est également un désir fusionnel qui est contrarié dans la crise oedipienne, contrarié afin de permettre à l'enfant de construire sa propre identité (notamment son identité sexuelle) en dehors (et à partir) du couple parental.

Dans cette perspective, le roman propose sa vision d'une résolution du conflit oedipien à travers le couple des Stapleton et le personnage de sir Henry. En effet, sir Henry va devoir renoncer à son désir pour Beryl de manière à pouvoir accéder à une certaine maturité, à un comportement et à des sentiments plus « adultes ». Ainsi, il devra admettre avoir été trompé par Beryl, et cela va le faire évoluer, sa manière d'aborder les événements va changer :

The two of them [Sir Henry and Dr Mortimer] were destined to travel together round the world before sir Henry had become once more the hale, hearty man that he had been before he became master of that ill-omened estate. (p. 759) A long journey may enable our friend to recover not only from his shattered nerves but also from his wounded feelings. His love for the lady was deep and sincere, and to him the saddest part of all this black business was that he should have been deceived by her. (p. 765)

Ce voyage avec le docteur Mortimer n'est qu'une prolongation du rite initiatique qui, au cours de l'intrigue, aura conduit sir Henry à changer, à abandonner un attachement fusionnel à une femme qui, à travers l'image qu'il en a, présente des caractéristiques ambivalentes typiques de la situation oedipienne. Il faut noter, également, que ce détachement d'un amour oedipien peut avoir un lien avec l'histoire personnelle particulièrement douloureuse de Laura Lyons, telle qu'elle est racontée à Watson par le docteur Mortimer :

"Exactly. She married an artist named Lyons, who came sketching on the moor. He proved to be a blackguard and deserted her. The fault, from what I hear, may not have been entirely on one side. Her father refused to have anything to do with her, because she had married without her consent, and perhaps for one or two other reasons as well. So, between the old sinner and the young one the girl has had a pretty bad time." (pp. 730-731)

La formulation employée par Mortimer suggère que, malgré son apparente insoumission au père lors de son mariage, Laura Lyons a épousé un homme assez semblable à Mr Frankland, puisqu'ils sont tous deux définis par le même terme — « sinner ». Ainsi, ce mariage malheureux apparaît comme le signe, avant que sir Henry n'en fasse la cruelle expérience, qu'un attachement oedipien — épouser un homme semblable à son père — ne s'avère pas viable et ne peut faire le bonheur de celle (ou de celui) qui le ressent.

Il faut remarquer ici que, dans le contexte d'un imaginaire fusionnel véhiculé par la thématique de la dévoration, la configuration oedipienne qui se dessine dans le roman

intervient, *en tant que telle*, non comme le prolongement mais comme l'arrêt du régime de la fusion. En effet, avant même qu'elle ne trouve sa solution, la crise constitue en elle-même un désengagement qui permet au sujet d'exister, de ne pas sombrer dans l'indifférencié, à travers la reconnaissance de ses propres limites et de la castration symbolique qui le fait advenir en tant que sujet clivé, notamment, nous le verrons au chapitre suivant, par le langage. Pour l'heure, c'est principalement au niveau d'une reconnaissance d'une frustration que se joue la castration symbolique qui va permettre à sir Henry de devenir plus adulte, plus mature, et cette castration apparaît en filigranes dans certains termes du texte relatifs à l'expérience vécue par le baronnet : ***« A long journey may enable our friend to recover not only from his shattered nerves, but also from his wounded feelings. »*** (p. 765, nous soulignons).

Cependant, il reste bien un élément inassimilable par ce rite initiatique, et qui va concentrer toute la problématique liée à la fusion au terme de l'évolution que connaît le personnage de sir Henry. En effet, le Great Grimpen Mire, qui se retourne contre celui qui a tenté de l'utiliser, c'est-à-dire Stapleton qui cacha le chien sur des ilôts inaccessibles au-delà du marécage, symbolise comme nous l'avons vu une entité dévorante toujours présente — et active — lors du dénouement. Il s'agit donc d'un résidu d'une thématique jamais totalement dépassée ou intégrée, que l'on peut analyser dans ses ramifications et dans le traitement qu'en font les divers personnages. Il est à remarquer, également, que cette thématique, si elle apparaît bien à travers le discours watsonien et reflète les obsessions d'un narrateur fortement impliqué dans l'histoire qu'il relate, revêt aussi un caractère « objectif » plus général par rapport auquel l'autre « métanarrateur » clé, Sherlock Holmes, va se déterminer. Après la vision de Watson, et d'autres personnages qui lui sont liés, comme sir Henry, nous allons donc à présent aborder la vision holmesienne de l'intrigue et des thématiques, voire des fantasmes, que nous avons dégagés dans un premier temps.

II. HOLMES, OU LA NOUVELLE APPROCHE DU FANTASME FUSIONNEL.

Notre but est donc de confronter la vision de Watson à celle de Holmes. Cependant, étant donné que la personnalité de Holmes, pour des raisons narratologiques déjà évoquées, concentre une part importante du mystère diégétique, il semble logique de s'interroger sur l'identité même de Holmes avant d'analyser la manière dont il traite le régime de la fusion, par exemple. Cela nous permettra, comme nous l'avons fait pour Watson, de faire le lien entre le personnage, son portrait psychologique, et les attitudes mentales qu'il représente.

A. Une identité fuyante.

Holmes apparaît d'emblée comme un personnage insaisissable, dans tous les sens du terme : il est difficile à comprendre, à situer, et il est malaisé de lui attribuer une identité stable. Mais nous reconnaissons en lui la qualité si caractéristique des détectives de fiction — l'excentricité. En effet, et bien qu'il n'apparaisse pas dans une partie non négligeable du texte (chapitres 6 à 11), Sherlock Holmes ne cesse de frapper le lecteur

par son comportement inattendu, pour le moins surprenant chez un défenseur de l'ordre et des valeurs victoriennes. Ainsi, Watson nous décrit le mode de vie étrange, non-conformiste, de son ami, dès l'*incipit* du roman :

Mr Sherlock Holmes, who was usually very late in the mornings, save upon those not infrequent occasions when he stayed up all night, was seated at the breakfast table. (p. 669)

Voici donc un homme qui vit la nuit, et qui va offrir au lecteur de nombreuses occasions de s'étonner de son comportement au cours de l'intrigue. Il refuse ainsi de confier ses déductions à Watson, qu'il a pourtant chargé de mener une partie de l'enquête, et si ces réticences s'expliquent, au niveau de l'écriture, par le désir de l'auteur de tenir le lecteur en haleine, elles n'en demeurent pas moins étranges, rapportées qu'elles sont au tempérament général de Sherlock Holmes :

One of Sherlock Holmes's defects—if, indeed, one may call it a defect—was that he was exceedingly loath to communicate his full plans to any other person until the instant of their fulfilment. (p. 754)

De même, la capacité de Holmes à s'abstraire de l'enquête presque instananément étonne sans doute le lecteur autant que Watson :

Sherlock Holmes had, in a very remarkable degree, the power of detaching his mind at will. For two hours the strange business in which we had been involved appeared to be forgotten, and he was entirely absorbed in the pictures of the modern Belgian masters. He would talk of nothing but art, of which he had the crudest ideas, from our leaving the gallery until we found ourselves at the Nortumberland Hotel. (p. 692)

Enfin, n'oublions pas que nous avons affaire à un cocaïnomane[258] et que ses sautes d'humeur, si elles s'expliquent par la suite, surprennent toujours son ami Watson qui semble ne jamais savoir à quoi (ne pas) s'attendre de la part du célèbre investigateur :

He had uttered a cry and bent over the body. Now he was dancing and laughing and wringing my hand. Could this be my stern, self-contained friend? These were hidden fires, indeed! (p. 745)

L'excentricité de Holmes pose en fait, comme chez les autres auteurs de notre corpus, le problème de l'identité qu'elle recouvre, voire qu'elle cache. En effet, si l'identité d'un personnage renvoie à la définition d'une personnalité identique, ou similaire, dans différents cas de figure — c'est la question philosophique, et métaphysique, classique : « suis-je le même en des temps différents ? » —, force est de constater que l'identité holmesienne s'avère sur ce point particulièrement trouble et fuyante. Comme Cuff, comme Bucket, Holmes ne peut se voir attribuer aucune identité fixe dans la mesure où, derrière la façade de son excentricité, aucun signe distinctif ne vient renforcer une image bien mal définie de ce que serait le détective. Même si, bien sûr, il fait parfois allusion à une « méthode » d'investigation assez proche de celle de Dupin,[259] cela ne suffit pas à cacher les nombreux indices du « manque d'identité » de Sherlock Holmes. Parmi ceux-ci

[258] Voir *The Sign of Four*, chapitre 1, page 89-90.

[259] Voir page 764 : « The more *outré* and grotesque an incident is the more carefully it deserves to be examined, and the very point which appears to complicate a case is, when duly considered and scientifically handled, the one which is most likely to elucidate it. »

on trouve notamment les indications d'un mode de pensée « décousu », où dans le coq-à-l'âne qui lui est si facile et qui surprend tellement Watson, Holmes révèle l'absence relative de méthode dans ses analyses qui consistent avant tout à réagir aux indices qu'il rencontre, comme il le fait devant la lettre anonyme envoyée à sir Henry et sur laquelle il hume le parfum d'une femme — en l'occurrence Beryl Stapleton :

"[...]Halloa! Halloa! What's this?" He was carefully examining the foolscap, upon which the words were pasted, holding it only an inch or two from his eyes. "Well?" "Nothing," said he, throwing it down. "It is a blank half-sheet of paper, without even a watermark upon it. [...]" (p. 688) It may possibly recur to your memory that when I examined the paper upon which the printed words were fastened I made a close inspection for the watermark. In doing so I held it within a few inches of my eyes, and was conscious of a faint smell of the scent known as white jessamine. There are seventy-five perfumes, which it is very necessary that the criminal expert should be able to distinguish from each other, and cases have more than once within my own experience depended upon their prompt recognition. The scent suggested the presence of a lady, and already my thoughts began to turn towards the Stapletons. (p. 765) "[...] Might I ask you to hand me my violin, and we will postpone all further thought upon this business until we have had the advantage of meeting Dr Mortimer and Sir Henry Baskerville in the morning." (p. 685) "[...] And now, my dear Watson, we have had some weeks of severe work, and for one evening, I think, we may turn our thoughts into more pleasant channels. I have a box for Les Huguenots. Have you heard the De Reszkes? Might I trouble you then to be ready in half an hour, and we can stop at Marcini's for a little dinner on the way?" (p. 766)

Ce manque de cohérence, ou du moins cette insuffisance dans l'affirmation d'une méthode qui permettrait d'attribuer une identité certaine à Holmes, se retrouve de façon explicite lorsque le détective reconnaît que, pour lui, chaque enquête représente une nouveauté irréductible, à laquelle il est incapable de relier ses enquêtes passées. Ainsi, il exerce ses talents d'investigateur de façon empirique, sans qu'il lui soit possible de s'incarner dans la manière dont il mène ses enquêtes, puisque chacune d'entre elles constitue une entité totalement indépendante :

Intense mental concentration has a curious way of blotting out what has passed. The barrister who has his case at his fingers'end, and is able to argue with an expert upon his own subject, finds that a week or two of the courts will drive it all out of his head once more. So each of my cases displaces the last, and Mlle Carrère has blurred my recollection of Baskerville Hall. Tomorrow some other little problem may be submitted to my notice, which will in turn dispossess the fair French lady and the infamous Upwood. (p. 761)

Cette caractéristique du détective s'avère d'autant plus surprenante qu'il fait souvent office de référence pour les autres personnages,[260] notamment Watson, qui ne cesse d'agir et de méditer par rapport à ce que, selon lui, Holmes choisirait de faire ou de dire s'il était sur les lieux de l'enquête. L'identité de Watson se construit donc partiellement sur la non-identité de Sherlock Holmes, et c'est ce que remarque fort habilement Stapleton lors de leur première rencontre : ***« The records of your detective have reached us***

[260] Sur ce point, voir notre étude narratologique (*supra*, pp. 274-276).

here, and you could not celebrate him without being known yourself. » (p. 706).

B. Angoisse et formalisation — un mécanisme projectif.

L'identité problématique de Holmes va paradoxalement lui permettre d'adopter une position particulière par rapport au régime de la fusion et l'angoisse que les diverses instances de dévoration provoquent chez les autres personnages. Il faut en effet se remémorer les paroles de Watson au sujet du Great Grimpen Mire, et plus généralement à propos de l'atmosphère oppressante qui imprègne le cadre diégétique de l'histoire :

Life has become like that great Grimpen Mire, with little green patches everywhere, into which one may sink and with no guide to point the track. (p. 711) It is melancholy outside and in. The baronet is in a black reaction after the excitements of the night. I am conscious myself of a weight at my heart and a feeling of impending danger—ever present danger, which is the more terrible because I am unable to define it. (p. 727) [...] with my soul full of vague fears [...] (p. 712)

Les sentiments de Watson sont ceux d'un investigateur perdu dans la complexité et les ramifications d'une intrigue dont il ne semble pas capable de dénouer les fils. Mais au-delà, l'état d'esprit du narrateur dans cette situation montre que les difficultés auxquelles il est confronté ressortissent bien au domaine de la fusion, car c'est précisément le caractère indistinct, flou, c'est-à-dire la disparition progressive des *limites* dans l'histoire relatée, qui rend Watson aussi impuissant. Or, le régime de la fusion, qui apparaît de nouveau ici sous la forme de l'indistinction, trouve son expression la plus claire dans *l'angoisse* de Watson face à la disparition des limites. En effet, l'angoisse naît de l'indifférencié, du fusionnel dans lequel aucune distinction, aucun repérage ne peut se faire,[261] et donc aucun point d'ancrage ne vient rattacher Watson à la réalité de sa situation : il peut imaginer le pire sans qu'aucun élément diégétique, toujours appréhendé dans une atmosphère de flou, ne contredise ou ne limite son discours fantasmatique. C'est bien d'ailleurs ce qui se produit lorsqu'il aborde le sujet des hommes primitifs qui habitèrent la lande par le passé (voir *The Hound of the Baskervilles*, pp. 712-713, et *supra*, pp. 262 sq.).

Quelle est donc l'attitude de Holmes par rapport à ce régime de la fusion, générateur d'angoisse ? La faille identitaire du célèbre détective va ici jouer un rôle primordial, car nous allons voir que c'est précisément grâce à cette faille que Sherlock Holmes peut sortir du régime angoissant de la fusion. Cependant, étant donné que Holmes n'est pas

[261] Sur ce point, nous nous réfèrerons à l'article de Jean-Robert Rabanel, « A propos des deux théories de l'angoisse chez Freud », in *Visages de l'angoisse*, Clermont-Ferrand, Centre du Romantisme Anglais, 1989. L'auteur montre que l'angoisse provient, selon Freud, d'un manque, ce qui peut se rattacher à la représentation floue, indifférenciée, au manque de repères qui génèrent également l'angoisse chez Doyle : Dans « Inhibition, Symptôme, Angoisse », Freud dit de l'angoisse qu'elle est une réaction-signal. C'est un signal dans le moi. C'est une réaction-signal devant quelque chose, dit Freud, à la perte d'un objet. C'est cette articulation d'un plus ou d'un moins que Lacan écrit /-, mathème plus précis que la formulation classique : l'angoisse est sans objet. L'angoisse est ainsi articulée au défaut de cet appui du manque. C'est en effet lorsque le manque vient à manquer que l'angoisse surgit. (p. 13) La figure symbolique du « Great Grimpen Mire » peut ainsi être considérée comme l'objet (objet du fantasme) qui fait surgir l'angoisse, dans cette perspective.

narrateur du récit, cette approche *autre* de l'intrigue va d'abord se manifester chez les personnages du roman, et surtout chez Watson, dont la vision va se transformer au contact de Holmes. L'épisode de « the Man on the Tor » est significatif de cette évolution, car Holmes vu par Watson vient cristalliser l'angoisse du narrateur et lui offrir un point d'ancrage, une formalisation qui contribue grandement à diminuer son oppression par les éléments inexplicables de l'intrigue : Holmes *incarne* le mystère, et par cette incarnation le rend plus accessible. Ainsi, Watson dit à propos de cette silhouette entrevue : ***« He might have been the very spirit of that terrible place »*** (p. 726). De même peut-on lire, au chapitre 10 : ***« There, in that hut, seems to lie the very centre of that problem which has vexed me so sorely. »*** (p. 732). Symbole à la fois des pulsions primitives, de la peur de la dévoration et de l'angoisse née du régime de la fusion, Holmes procure un point d'appui à l'imaginaire watsonien pour le canaliser sur une représentation non plus indistincte, cette fois, mais extrêmement définie :

There, outlined as black as an ebony statue on that shining background, I saw the figure of a man upon the tor. Do not think that it was a delusion. I assure you that I have never in my life seen anything more clearly. (pp. 726)[262]

C'est bien aussi en raison de son identité, à la fois saillante (d'où son excentricité) et ne recouvrant aucun contenu définissable, que Holmes peut ainsi cristalliser sur lui les projections inconscientes de son ami et l'amener à sortir de la torpeur et de l'inaction dans lesquelles le régime de la fusion l'avait plongé. En effet, après la découverte de l'existence de « the Man on the Tor », Watson s'avère plus déterminé que jamais à percer ce nouveau mystère et il semble retrouver le courage qui, auparavant, lui manquait : ***« I swear that another day shall not have passed before I have done all that man can do to reach the heart of the mystery. »*** (p. 732). Cette attitude de Watson va bien sûr se confirmer lorsque Holmes fera vraiment sa réapparition, au chapitre 12.

C. Le positionnement de Holmes : une voie structurelle inédite.

Le fonctionnement du personnage de Holmes peut donc s'apparenter à celui d'un mystère identitaire qui recouvre et incarne un autre mystère, celui de la mort et de l'angoissante fusion représentées sous la forme de la dévoration. Il faut cependant encore s'interroger sur ce fonctionnement si particulier, fondé sur la projection des sentiments et des fantasmes — de Watson, surtout — sur le détective. Si Holmes permet à Watson de sortir du régime de la fusion, quelle perspective est-elle à l'origine de cette approche du fantasme ? Et que nous révèlent le statut et les actions de Holmes au sujet du concept central remis en cause par le régime de la fusion, c'est-à-dire le concept de l'identité ?

Nous avons vu que l'identité du détective est problématique, mais que pourtant cette identité « défaillante » permet à Watson, à travers un mécanisme projectif, d'aborder l'intrigue, avec ses résonances fantasmatiques, de façon différente, plus clairement. Or, jouant de son identité mal définissable, Holmes utilise souvent dans le roman un procédé que nous avons déjà décrit, et qui consiste à (se faire) passer pour autrui. Ainsi, il ne va pas détromper Watson lorsque celui-ci le prend pour un mystérieux « Man on the Tor »

[262] ***Par contraste, nous pouvons aussi rappeler le texte du manuscrit qui relate la Légende : « that which is clearly known hath less terror than that which is but hinted at and guessed » (chapitre 2, p. 675).***

qu'il pense probablement responsable des exactions commises sur la lande. Mais surtout, et de manière plus délibérée, Holmes ment à deux reprises sur l'endroit où il déclare se trouver. Lorsque Watson et sir Henry quittent Londres pour le Devonshire, Holmes prétend devoir rester dans la capitale pour mener une enquête alors qu'il va en fait se cacher sur la lande pour suivre les événements. Il agit ainsi à dessein :

Had I been with sir Henry and you it is evident that my point of view would have been the same as yours, and my presence would have warned our very formidable opponents to be on their guards. (p. 741)

De même, lorsque, après avoir été découvert par Watson sur la lande, il décide d'utiliser sir Henry comme « appât » pour prendre Stapleton sur le fait, il prétend devoir retourner à Londres alors qu'il va demeurer sur les lieux pour piéger le criminel :

His plan of campaign was beginning to be evident. He would use the baronet in order to convince the Stapletons that we were really gone, while we would actually return at the instant when we were likely to be needed. (p. 752).

Cette attitude évoque de nouveau la description du détective dès les premiers mots du roman :

Mr Sherlock Holmes, who was usually very late in the mornings, save upon those not infrequent occasions when he stayed up all night, was seated at the breakfast table. (p. 669)

Ici encore, Holmes ne se trouve jamais où on l'attend : il est sur la lande quand on le croit à Londres, et il vit la nuit pour dormir la matinée. S'il ne s'agit pas à proprement parler de mensonge sur l'identité, la difficulté à localiser la personne du détective s'apparente bien à ces cas d'erreur sur l'identité, où un personnage prend tel individu pour un autre, car l'effet est fort similaire — il est impossible de définir une identité par sa localisation. Holmes, à travers ses remarques parfois décousues, change souvent de tempérament ; il change aussi facilement de lieu : son identité ne connaît, pourrait-on dire, ni unité de temps (elle est différente selon les périodes), ni unité de lieu. Néanmoins, le détective fait ici preuve d'une certaine maîtrise de l'intrigue, car c'est bien lui qui décide de tromper autrui afin d'arriver à ses propres fins, si bien que nous quittons alors le domaine de la fusion, de l'indifférencié, où l'identité se brouille sans raison ni but, pour une *utilisation* délibérée de la confusion des êtres, des identités et des lieux qui leur sont attachés.

Ainsi, il est possible de lire un jeu sur l'identité, à travers l'apparente non-identité de Sherlock Holmes, qui trompe les autres personnages à dessein. Mais ce jeu sur le lieu où déclare se trouver Holmes renvoie également à une autre caractéristique du détective qui est moins de l'ordre du jeu que de l'ordre de l'identification véritable. En effet, se voir attribuer une localisation, un lieu, c'est aussi se définir en termes de *position* par rapport à autrui : si Holmes prétend quitter le Devonshire pour Londres (p. 752), c'est pour se positionner hors de Baskerville Hall, pour que sir Henry se croie abandonné et que Stapleton pense son heure venue : ***« I saw by the baronet's clouded brow that he was deeply hurt by what he regarded as our desertion. »*** (p. 751). Or, il va s'avérer que la position qu'adopte Holmes peu à peu au cours du roman constitue une alternative au régime de la fusion tel que nous l'avons décrit ; cette alternative va porter tout le sens de la démarche et du point de vue du détective.

Le positionnement par rapport à autrui, dans le régime de la fusion, se définit bien

entendu par la négation de la différence entre soi et autrui, que cette négation prenne la forme d'une dévoration de l'autre ou, ce qui est équivalent dans l'inconscient et à un niveau « fantasmatique »,[263] d'une dévoration par l'autre. Aussi peut-on avancer que Stapleton et Watson sont tous deux dans le régime de la fusion, malgré leurs différences manifestes. Cette position trouve une expression particulière à travers certaines pulsions relevant du voyeurisme dans le texte. En effet, Stapleton et Watson, lors de leur première rencontre, assistent à la mort d'un poney sauvage, englouti dans le Great Grimpen Mire, et ils se trouvent donc tous deux dans la position du voyeur, fascinés par ce qu'ils contemplent, même si leurs réactions respectives montrent bien qu'ils n'appréhendent pas la situation de manière identique : ***« It turned me cold with horror, but my companion's nerves seemed to be stronger than mine. »*** (p. 708). De même, Mr Frankland, le père de Laura Lyons, passe son temps à observer les gens sur la lande, ce qui semble lui procurer beaucoup de plaisir — du moins c'est ce qui ressort du récit de Watson, qui au chapitre 11 partage cette activité de voyeur avec Frankland :

"Come, sir, come!" cried Frankland, rushing upstairs. "You will see with your own eyes and judge for yourself." The telescope, a formidable instrument mounted upon a tripod, stood upon the flat leads of the house. Frankland clapped his eyes to it and gave a cry of satisfaction. (p. 737-738)

Ce voyeurisme s'apparente au régime de la fusion dans la mesure où il s'inscrit dans une relation duelle (un pôle regardant *versus* un pôle regardé) qui nie précisément l'intégrité et l'intimité d'autrui. Celui qui regarde ne fait plus la distinction entre lui-même et autrui, et l'une des conséquences de ce régime de la fusion dans lequel vivent ces personnages est l'indistinction qui touche non seulement leur relation aux autres mais aussi leur propre identité. Contrairement à Holmes, qui n'a pas d'identité définie, Frankland et Stapleton, eux, présentent une ambivalence qui rend leur identité *contradictoire*. Ainsi, même si son attitude se justifie pour des raisons diégétiques, Stapleton se contredit dans sa relation avec Laura Lyons :

"And then after you had sent the letter he dissuaded you from keeping the appointment?" [...] "He appears to be a very consistent character. [...]" (p. 753)

De même, le procédurier Frankland ne peut se voir attribuer d'identité cohérente, mais au contraire il provoque des réactions contradictoires qui donnent de lui une image tantôt bonne tantôt exécrable.

Sometimes he will shut up a right of way and defy the parish to make him open it. At others he will with his own hands tear down some other man's gate and declare that a path has existed there from time immemorial, defying the owner to prosecute him for trespass. He is learned in old manorial and communal rights,

[263] Voir ce que dit Freud au sujet du rêve dans *Introduction à la psychanalyse*, II ème partie, chapitre 11, « L'élaboration du rêve », Paris, Payot, 1966, traduit de l'allemand par le Dr S. Jankélévitch, 496 pages : Une des constatations les plus étonnantes est celle relative à la manière dont le travail d'élaboration traite les oppositions existant au sein du rêve latent. Nous savons déjà que les éléments analogues des matériaux latents sont remplacés dans le rêve manifeste par des condensations. Or, les contraires sont traités de la même manière que les analogies et sont exprimés de préférence par le même élément manifeste. C'est ainsi qu'un élément du rêve manifeste qui a son contraire peut aussi bien signifier lui-même que ce contraire, ou l'un et l'autre à la fois, ce n'est que d'après le sens général que nous pouvons décider notre choix quant à l'interprétation. C'est ce qui explique qu'on ne trouve pas dans le rêve de représentation, univoque tout au moins, du « non ». (p. 196)

and he applies his knowledge sometimes in favour of the villagers of Fernworthy and sometimes against them, so that he is periodically either carried in triumph down the village street or else burned in effigy, according to his latest exploits. (p. 714-715)

La relation duelle qui est celle du voyeur et de l'objet de son regard s'avère donc caractéristique du régime de la fusion, et de l'indifférenciation qui en découle. La position de Holmes est en revanche tout à fait différente, voire opposée, puisqu'elle ne ressortit pas à la dualité mais bien plutôt à une *triangulation* dans les rapports à autrui. En somme, le détective cherche constamment à se situer dans un triangle relationnel dont il s'efforce d'acquérir le contrôle. Ainsi, dès la poursuite en fiacre de Stapleton, à Londres, le lecteur est confronté à une relation de cet ordre : sir Henry et le docteur Mortimer sont suivis par Stapleton, lui-même suivi par Holmes et Watson. Ce n'est que l'empressement du détective à apercevoir le coupable qui fait échouer sa poursuite : ***« "There's our man, Watson! Come along! We'll have a good look at him, if we can do no more." »*** (p. 690). D'autres exemples viennent ensuite renforcer cette figure du triangle, même si Holmes n'est pas présent : il s'agit néanmoins d'une figure récurrente dans le texte, qui prépare le lecteur à aborder la perspective holmesienne, opposée à celle de Stapleton, par exemple, caractéristique de la fusion. Ainsi, au chapitre 7, Beryl Stapleton tente vainement de prévenir Watson, qu'elle prend pour sir Henry, du danger qui le menace, et ceci à l'insu de son mari ; au chapitre 9, Stapleton et Watson espionnent Barrymore, lui-même secrètement en train d'envoyer des signaux lumineux à son beau-frère, Selden, qui se cache sur la lande. Dans le même chapitre, Watson observe en cachette Stapleton qui lui-même épie sir Henry lorsqu'il fait sa cour à Beryl ; et lors de la poursuite de Selden à travers la lande, sir Henry prononce à l'attention de Watson cette phrase significative : ***« We are after the convict, and a hell hound, as likely as not, after us. »*** (p. 725).

Le point culminant de cette « triangulation » relationnelle, annoncé par ces divers exemples, est atteint bien entendu à la fin du roman, lorsque Holmes « organise » la poursuite de sir Henry par le chien de Stapleton, de manière que l'héritier des Baskerville sorte indemne de cet incident. Ici encore, sir Henry est poursuivi par le chien, lui-même traqué par Holmes, Watson et les policiers appelés en renfort. Cependant, Holmes a cette fois le contrôle de la situation et abat le monstre avant que celui-ci ne dévore sir Henry. Plusieurs éléments confirment nos analyses, dans ce chapitre 14 : tout d'abord, l'action de Holmes vise bien à sortir du régime de la fusion, à en abattre le symbole, et ceci dans un contexte particulièrement significatif, puisque l'ennemi que les policiers, et Holmes, doivent affronter, n'est pas seulement le chien mais aussi le Great Grimpen Mire et ses émanations brumeuses qui brouillent les contours de la réalité :

I have said that over the great Grimpen Mire there hung a dense, white fog. It was drifting slowly in our direction, and banked itself up like a wall on that side of us, low, but thick and well defined. The moon shone on it, and it looked like a great shimmering icefield, with the heads of the distant tors as rocks borne upon its surface. Holmes's face was turned towards it, and he muttered impatiently as he watched its sluggish drift. "It's moving towards us, Watson." (p. 755-756)

Cet élément diégétique confirme donc bien que c'est l'indistinction et le flou fusionnel qui sont au coeur du combat mené par Holmes : à travers une configuration triangulaire, qui est en fait celle de l'ordre symbolique, le détective instaure un troisième pôle qui permet

de sortir de l'imaginaire fusionnel caractérisé par la dualité. Holmes reprend en cela une spécificité du personnage de Dupin qui se définit lui aussi, dans *The Purloined Letter*, comme terme tiers placé, dans les relations intersubjectives du conte, au lieu du symbolique, là où il peut faire jouer le signifiant et mettre en jeu les substitutions. Comme Dupin échange une lettre pour une autre, Holmes échange une place pour une autre, il joue des identités des personnages ; il les substitue les uns aux autres et, ce faisant, les manipule comme des signifiants dont il prétend avoir le contrôle — vision que d'autres éléments infirment cependant, nous le verrons.[264] Ainsi, dans la répétition de la poursuite de Selden par le Chien, Holmes fait jouer le rôle de l'évadé à sir Henry, celui qui était visé d'emblée dans le projet criminel de Stapleton. Pus tôt dans le roman, Holmes a aussi pris soin de se faire « remplacer » par Watson pour mener l'enquête à sa place, en apparence tout au moins. D'autre part, il semble clair que la poursuite de sir Henry par le chien, poursuite orchestrée par Holmes, procède d'une volonté de maîtrise qui répète une scène traumatisante pour Holmes et Watson, c'est-à-dire la découverte du corps de Selden par le détective et le narrateur, au chapitre 12. Les deux personnages avaient tout d'abord pris ce cadavre pour celui de sir Henry, et la poursuite du chapitre 14 contribue à euphémiser l'angoisse de cette découverte, *a posteriori*, en répétant un scénario antérieur sans lui donner la fin tragique qu'il comportait précédemment. Cette volonté de maîtrise ressortit bien sûr à la fin d'une crise oedipienne par le processus de triangulation qui permet à l'enfant de se détacher de sa relation fusionnelle avec le parent de sexe opposé et de trouver sa propre position, son identité sexuelle spécifique en dehors, ou à côté, du couple parental. Cet aspect du roman contribue encore à renforcer l'interprétation de l'intrigue comme rite initiatique d'entrée dans l'âge adulte et d'acquisition de l'identité, notamment en ce qui concerne sir Henry : ***« The story of the Stapletons could no longer be withheld from him, but he took the blow bravely when he learned the truth about the woman he had loved. »*** (p. 759).

Enfin, d'autres éléments vont confirmer nos analyses quant à cette sortie d'un régime fusionnel. Ainsi, il faut remarquer que la description du chien utilisé par Stapleton nous apporte des informations intéressantes sur les interprétations que nous venons de proposer :

In mere size and strength it was a terrible creature which was lying stretched before us. It was not a pure bloodhound and it was not a pure mastiff; but it appeared to be a combination of the two—gaunt, savage, and as large as a small lioness. (p. 757).

Watson voit dans l'animal une féminité (« lioness ») que rien ne justifie, si ce n'est, comme nous l'avons dit, un schéma caractéristique de la crise oedipienne, où le fils, sujet du désir dans une relation fusionnelle avec la mère, devient aussi, fantasmatiquement, objet du désir, puisque les barrières entre sujet et objet disparaissent, et où la féminité prend un aspect dévorateur que l'on peut observer ici. En d'autres termes, le régime fusionnel oedipien nie la distinction entre soi et l'Autre, et donc « manger » revient à « être mangé ». Cette indistinction se retrouve dans l'aspect hybride de l'animal, dont la véritable nature reste difficile à déterminer : ***« It was not a pure bloodhound and it was not a pure mastiff; but it appeared to be a combination of the two. »*** (p. 757). Cette

[264] En cela aussi, Sherlock Holmes se rapproche du Chevalier Dupin, dont la maîtrise sur le signifiant est en partie illusoire.

description rappelle de manière frappante celle d'un autre animal, le chien du docteur Mortimer, que l'on retrouvera dévoré par le chien de Stapleton :

"[...] So your grave, middle-aged family practitioner vanishes into thin air, my dear Watson, and there emerges a young fellow under thirty, amiable, unambitious, absent-minded, and the possessor of a favourite dog which I should describe roughly as being larger than a terrier and smaller than a mastiff." (p. 670-671)

Que dire de cette similitude, sinon qu'elle suggère une troublante identité entre les deux créatures, comme si le chien de Stapleton n'était rien d'autre que l'image sauvage et démesurée d'une animalité au départ apprivoisée, sous le contrôle de l'homme ? Cette peur de l'animalité, du retour au primitif, représente ici l'angoisse de la fusion cannibale — le chien de Mortimer sera dévoré par l'Autre en lui, par l'autre chien dont il partage les caractéristiques — ; c'est cette angoisse que Holmes s'emploie à canaliser, à contrôler et, finalement, à euphémiser.

Il faut cependant apporter une nuance à cette vision d'un détective victorieux face à l'angoisse et à la fusion qui lui est liée. En effet, l'intrigue de *The Hound of the Baskervilles* repose, nous l'avons vu, sur le combat mené par Holmes contre les pulsions primitives incarnées, notamment, dans le marécage dévorateur, mais il semble bien ardu de déterminer dans quelle mesure le dénouement du texte voit la victoire ou la défaite des instances qui représentent ces pulsions primitives. Ainsi, selon Christopher Clausen :

By the end of the story, the rational mind is back on its throne, and the spectral hound is only a dead dog. But the outcome does not erase the impression of horror and unreason that has been so powerfully built up. Nor is it easily reached. Before it comes, Holmes must undergo an initiation by living on the moor, actually sleeping on the stone bed of vanished prehistoric inhabitants, and Sir Henry must confront the Hound alone, an experience that costs him a nervous breakdown. The forces of order and civilization are pitifully weak. The soldiers never come close to capturing the convict; indeed, they never appear again in the story. The police are never in evidence until Holmes summons them at the end. The local embodiment of the law is ridiculous: an eccentric landowner who indulges in petty lawsuits as a sport. No clergyman ever calls at Baskerville Hall. Dr. Mortimer is amiable but perenially baffled. And Stapleton, the man of science, proves to be the trainer of the Hound, the murderer of Sir Charles, the disguised next heir to the baronetcy, and a throwback to the most evil of the Baskervilles. The Hound of the Baskervilles is in fact a story of throwbacks from beginning to end. Civilization is not merely fragile; its representatives are paralysed. (p. 119)[265]

De la même manière, le travail de Holmes semble sans fin puisqu'il lui faut toujours lutter contre le crime — image du régime de la fusion primitive et dévorante — sans jamais, apparemment, remporter de victoire décisive :

So each of my cases displaces the last, and Mlle. Carère has blurred my recollection of Baskerville Hall. To-morrow some other little problem may be submitted to my notice which will in turn dispossess the fair French lady and the

[265] *« Sherlock Holmes, Order, and the Late-Victorian Mind », The Georgia Review, Athens (USA), vol. 28, numéro 1, 1984, pp. 104-123.*

infamous Upwood. (p. 761, chapitre 15)

Cet aspect inachevé de la quête du détective — et plus généralement le demi-échec des forces de la civilisation face aux pulsions primitives — peut bien sûr se rattacher à la dialectique du récit impossible, qui lui aussi met en lumière l'incompatibilité entre le réel et le langage, entre la pulsion criminelle et la narrativité « rationnelle » censée en rendre compte. Cependant, cet aspect du texte signe aussi son « ouverture » vers d'autres textes, puisque les enquêtes menées par Sherlock Holmes doivent sans cesse être renouvelées, réinventées, afin de cerner toujours de plus près un objet mystérieux et finalement indicible, qu'il s'agisse du crime ou de la pulsion primitive qui s'y rattache. Paradoxalement, donc, ce demi-échec de la civilisation prélude à l'éternel recommencement de la fiction, à l'exploration sans cesse renouvelée des voies de l'écriture, afin de proposer de nouvelles stratégies narratives visant à euphémiser l'angoisse et à contrecarrer le régime pulsionnel favorisant le crime et, au-delà, la perte de soi.

III. LA MÉTHODE HOLMESIENNE ET SES PRÉSUPPOSÉS.

Nos analyses précédentes ont montré que le personnage de Sherlock Holmes représente une alternative au régime de la fusion, notamment par la triangulation « maîtrisée » qu'il instaure au cours de la scène finale qui répète et euphémise une scène antérieure où se jouait l'indistinction des rôles (c'est-à-dire la scène de la découverte du cadavre de Selden).[266] En effet, cette scène (qui se trouve au chapitre 12) représente l'échec possible de la mission confiée à Watson et de l'enquête menée par Holmes, puisque le Chien réussit à dévorer celui qu'il a pris pour sir Henry. C'est cet échec et ce versant possible de la victoire du régime fusionnel que le détective va chercher à conjurer à travers la répétition, au dernier chapitre, de la poursuite de sir Henry par le Chien — mais il s'agit alors d'une répétition maîtrisée, orchestrée par Holmes lui-même. Ainsi, le détective propose une voie autre que celle de la fusion, et donc il se place du côté de l'identité, non de l'indistinct : tout le problème va maintenant être de déterminer précisément cette identité, ce système que Holmes, par les méthodes que nous avons mises en lumière, avance en lieu et place du régime de la fusion. Quels sont les fondements et les présupposés qui lui permettent de proposer une autre approche des rapports intersubjectifs ?

A. Déterminisme et pansémiotisme.

Une première étape consiste à cerner la *méthode* employée par le détective. Peu loquace sur ses progrès au cours de l'enquête, Holmes l'est également en ce qui concerne sa façon d'aborder une énigme, excepté dans le tout dernier chapitre où il nous livre une

[266] Plus généralement, nous pouvons également remarquer que toute l'intrigue du roman reprend l'histoire de sir Charles, attiré dans le piège que lui avait tendu Stapleton par son amour pour Laura Lyons : ainsi, sir Henry lui aussi se laisse prendre au piège par Stapleton, notamment à cause de son amour pour Beryl. Cependant, il va être secouru par Holmes et la police au dernier moment, de sorte que l'intrigue répète bien une histoire antérieure en lui donnant une fin différente, mécanisme classique d'euphémisation de l'angoisse.

longue analepse explicative tout en glissant quelques considérations plus théoriques :

The more outré and grotesque an incident is the more carefully it deserves to be examined, and the very point which appears to complicate a case is, when duly considered and scientifically handled, the one which is most likely to elucidate it. (p. 764).

Comment ne pas reconnaître dans cette apologie de l'attention porté à l'inhabituel, au grotesque, à l'« outré », les conseils que le Chevalier Dupin ne cessait de prodiguer à son ami narrateur tout en lui révélant l'explication des énigmes auxquelles ils étaient tous deux confrontés ?[267] Il est clair qu'une telle méthode d'analyse ne peut que conforter la position du détective par rapport aux éléments fusionnels dans le roman, puisque ce que Holmes énonce ici, c'est le caractère significatif de chaque écart par rapport à la norme, dans la perspective structuraliste chère à Dupin, qui permet d'intégrer les éléments apparemment inassimilables dans l'explication. Or, si chaque fait exceptionnel a sa place dans l'analepse précisément en raison de son caractère exceptionnel, plus rien n'est laissé au hasard, le système est clos et plus aucune confusion n'est possible dans un univers ordonné de façon rassurante, où tout signifie, dans une approche que l'on peut qualifier de pansémiotique.

Un corollaire de la méthode holmesienne apparaît de manière frappante dans le roman : c'est l'aspect déterministe de nombreux raisonnements énoncés par le détective. Ainsi, désireux sans doute de parachever la cohérence et la complétude du système qu'il propose à la place du régime fusionnel, Holmes va jusqu'à laisser entendre que tout est signifiant, jusqu'aux domaines les plus douteux. Il explique ainsi la manière dont il a reconnu les caractères d'imprimerie de la lettre anonyme expédiée par Beryl Stapleton :

There is as much difference to my eyes between the leaded bourgeois type of a Times article and the slovenly print of an evening halfpenny paper as there could be between your Negro and your Esquimaux. (p. 686-687)

Déclaration anodine, semblerait-il, et sans doute à mettre sur le compte des concepts de race prédominant à l'époque, si nous n'entrions pas dès lors dans un véritable système de références où l'apparence physique constitue un indice du caractère individuel. Lorsqu'il aperçoit Stapleton dans le fiacre qui suit sir Henry et Mortimer, par exemple, Watson nous livre une description qui correspond tout à fait à l'idée préconçue du criminel dont la malveillance se lit sur son visage : ***« At that instant I was aware of a bushy black beard and a pair of piercing eyes turned upon us through the side window of the cab »*** (p. 690). La description de Selden par Watson au chapitre 9 (p. 725) donne la même impression : le prisonnier évadé a réellement l'apparence d'un criminel.[268] Il est possible de rendre compte de ces exemples par une volonté, de la part de l'auteur, de

[267] Voir notre deuxième chapitre sur E.A. Poe, sous-partie I, B : « Les préceptes de Dupin », *supra*, pp. 75-84.

[268] Holmes ne se prononce jamais explicitement sur la signification des visages des différents suspects, par exemple, ce qui ne veut pas dire qu'il s'oppose aux propos de Watson, puisque le personnage de Sherlock Holmes est vu en focalisation externe par le narrateur, et que le lecteur n'a pas accès à ses pensées et à ses sentiments. Cependant, nous allons voir que la croyance du détective à la théorie de l'hérédité de certains traits de caractère, croyance affirmée avec force, suffit à justifier notre lecture des présupposés déterministes de la méthode holmesienne. Ce déterminisme s'attache simplement à des manifestations différentes, selon le personnage — Holmes ou Watson — qui l'exprime.

rendre ses portraits plus convaincants, voire par une certaine adhésion à la théorie de la physiognomonie développée par Lavater dans le dernier tiers du XVIIIe siècle, théorie encore populaire au XIXe siècle[269] et qui prétendait effectivement déceler une corrélation entre le visage, ou la forme du crâne (c'est plus précisément, dans ce ce dernier cas, l'objet de la phrénologie), et le tempérament des individus. Dès le premier chapitre, le Docteur Mortimer se pose d'ailleurs en partisan convaincu de cette théorie :

"Glad to meet you, sir. I have heard your name mentioned in connection with that of your friend. You interest me very much, Mr Holmes. I had hardly expected so dolichocephalic a skull or such well-marked supra-orbital development. Would you have any objection to my running my finger along your parietal fissure? A cast of your skull, sir, until the original is available, would be an ornament to any anthropological museum. It is not my intention to be fulsome, but I confess that I covet your skull." (p. 672)

Nous pouvons également remarquer que la violence sous-jacente au discours de Mortimer correspond au régime de fusion qui nie la différence avec autrui (« until the original is available » ; « I covet your skull »), ce qui n'est guère surprenant dans la mesure où Mortimer est aussi un ardent défenseur de la véracité de la Légende.

Cependant, le roman va plus loin que ce niveau individuel et semble même chercher une explication à la malveillance criminelle par l'*hérédité*. Au chapitre 13, Holmes découvre en fait que le portrait de Hugo Baskerville, l'homme qui par ses méfaits est à l'origine de la malédiction, présente une ressemblance frappante avec Stapleton, le criminel qui sévit maintenant sur la lande :

"Ah, you have a right to know about him. That is the cause of all the mischief, the wicked Hugo, who started the Hound of the Baskervilles. We're not likely to forget him." (p. 749) "But this is marvellous. It might be his portrait." "Yes, it is an interesting instance of a throwback, which appears to be both physical and spiritual. A study of family portraits is enough to convert a man to the doctrine of reincarnation. The fellow is a Baskerville—that is evident." (p. 750)

Cette « explication » du caractère de Stapleton par l'hérédité contribue donc à construire un système holmesien déterministe, dans lequel rien n'est indifférent et tout fait sens, tôt ou — comme souvent dans le roman policier — tard. Désir de savoir global, complétude de l'analepse explicative (même si certains faits restent douteux, ils sont secondaires et

[269] Voir l'article « physiognomonie » de l'*Encyclopedia Universalis*, (tome 18, Paris, Encyclopedia Universalis France, 1995, pp. 234-244), écrit par Anne-Marie Lecoq : Quand on sait que Balzac a mentionné Lavater (et Gall) plus de cent fois dans la *Comédie humaine* et que Baudelaire appelait le pasteur zurichois : « cet homme angélique », on mesure son importance pour l'histoire littéraire du XIXe siècle. Le romantisme était en accord avec Lavater sur des points essentiels : l'intérêt pour les particularités individuelles, la valeur accordée aux liens instinctifs, aux sympathies, aux affinités qui se créent entre les êtres, le sentiment d'une profonde unité de l'univers, dont les « formes infinies », selon les mots de Balzac, ne sont que « les combinaisons d'un même mouvement, vaste respiration d'un être immense », l'écoute des lois mystérieuses de la nature, dont il est impossible de rendre raison, la foi dans l'interpénétration du monde de la matière et de celui de l'esprit, la recherche des signes divins dans la création, la fascination du *fatum*. [...] Le roman était le genre littéraire le plus susceptible d'établir des correspondances systématiques entre la psychologie, la conduite, la destinée de ses personnages et leur signalement extérieur. A partir des années 1790, le véritable « climat physiognomonique lavatérien » (G. Tyler, 1982) qui domine la culture européenne, va être largement responsable des changements survenus dans la composition du portrait littéraire. (p. 239)

ne posent pas de questions majeures quant au caractère hérité, par exemple, du désir criminel)[270] — Holmes propose bien un système de lecture du monde, système auquel il ne voit aucun défaut. De nombreux autres exemples viennent confirmer l'aspect déterministe des propos de plusieurs personnages, et leur adhésion à la théorie de l'hérédité des traits de caractère, voire à la physiognomonie :

It was evident that the fiery temper of the Baskervilles was not extinct in this their last representative. (p. 689) "It depends upon the breed of men as much as on the county," said Dr. Mortimer. "A glance at our friend here reveals the rounded head of the Celt, which carries inside it the Celtic enthusiasm and power of attachment. Poor Sir Charles's head was of a very rare type, half Gaelic, half Ivernian in its characteristics. [...]" (p. 700) "The man is a public danger. There are lonely houses scattered over the moor, and he is a fellow who would stick at nothing. You only want to get a glimpse of his face to see that [...]" (p. 728) "[...] A woman of Spanish blood does not condone such an injury so lightly [...]" (p. 766)

C'est ainsi que l'on peut qualifier *The Hound of the Baskervilles*, et plus généralement l'ensemble des aventures de Sherlock Holmes, d'oeuvre « conservatrice », dans la mesure où peu de place est laissé à la liberté individuelle en dehors d'une lecture systématique des différences de classe sociale, par exemple. C'est la thèse qu'avance Rosemary Jann, dans son article « Sherlock Holmes Codes the Social Body »[271] : outre le fait que Holmes utilise des méthodes de lecture liées à la phrénologie (voir R. Jann, p. 693), l'auteur observe avec justesse que la méthode même du détective contribue à véhiculer une « idéologie de classe », ou du moins des préjugés de type social :

Being able to reduce even the most bizarre details to their proper place in such typologies, Holmes helps enforce the fixity and naturalness of the social ordering that rests upon them. (loc. cit., p. 686)

Ainsi, lorsque Holmes prétend pouvoir déduire la profession exercée par un individu simplement en observant ses mains, il montre aussi, par ses interprétations, que cette lecture est soumise à un code social puisqu'elle est d'autant plus facilitée dès que l'individu appartient aux couches inférieures de la société :

Doyle's use of such a tactic suggests that the naturalizing of class difference wins out over his desire to submit the entire social body to a uniform degree of coding. (loc. cit., p. 691)

Une telle vision d'un monde social organisé en classes représente davantage que la simple expression de préjugés conservateurs ; elle constitue la marque d'un déterminisme rassurant qui s'oppose à l'indistinction envahissant l'univers diégétique du roman. Ce déterminisme concerne également sir Henry, puisque ce dernier vient d'Amérique[272] et

[270] Voir p. 766, chapitre 15 : « "It is a formidable difficulty, and I fear that you ask too much when you expect me to solve it. The past and the present are within the field of my inquiry, but what a man may do in the future is a hard question to answer. [...]" ».

[271] *English Literary History*, vol. 57, numéro 3, 1990, pp. 685-708.

[272] Voir p. 677 : « The young man, when last heard of, was in America », et page 688 : « "I don't know much of British life yet, for I have spent nearly all my time in the States and in Canada. But I hope that to lose one of your boots is no part of the ordinary routine of life over here." »

"Cyberthèses ou Plateforme" - © Celui de l'auteur ou l'autre

que la vision que Holmes et Watson ont de ce personnage — colérique, impulsif, voire grossier — correspond tout à fait à l'image classique de l'Américain tel qu'il est parfois perçu en Grande-Bretagne :

As we came round the top of the stairs we had run up against Sir Henry Baskerville himself. His face was flushed with anger, and he held an old and dusty boot in one of his hands. So furious was he that he was hardly articulate, and when he did speak it was in a much broader and more Western dialect than any which we had heard from him in the morning. (p. 693, nous soulignons)

B. Vers une approche du mythe.

Le système construit — et peut-être (socialement) reproduit — par Holmes dans ses aventures tient donc à la fois du déterminisme social et de l'affirmation de différences face au régime de la fusion et, plus généralement, aux troubles provoqués par la criminalité. Cependant, il faut noter que ce système ne se contente pas de refléter certains préjugés de classe dans un raisonnement analeptique : il constitue en fait une véritable tromperie sur le caractère déductif de ce raisonnement. Ainsi que l'a fort bien montré Umberto Eco dans *Les Limites de l'interprétation*, les raisonnements de Holmes ne sont rien moins qu'irréfutables, car il s'agit en fait d'abductions créatives[273] qui ignorent volontairement les alternatives à la solution choisie par le détective pour résoudre l'énigme. Ainsi, commentant la manière dont, par exemple, Holmes devine, à la manière de Dupin, les pensées de Watson, U. Eco écrit :

Holmes essaie certainement d'imiter la façon dont Watson devrait avoir pensé (ars imitatur naturam in sua operatione!), mais il est obligé de choisir, parmi les nombreux parcours mentaux possibles de Watson (qu'il imagine probablement tous en même temps), celui qui fait preuve de la plus grande cohérence esthétique, ou de la plus grande « élégance ». Holmes invente une histoire. Il se trouve tout simplement que cette histoire possible est analogue à l'histoire réelle. (p. 279)

Ainsi, Holmes ne choisit pas entre des probabilités raisonnables, ce qui représenterait un cas d'abduction hypocodée : à l'inverse, il parie contre tous les pronostics, il invente pour le seul amour de l'élégance. (p. 281)

Cette analyse apparaît également, entre autres, dans l'article de Joseph Keller et Kathleen Gregory Klein, « Detective Fiction and the Function of Tacit Knowledge » :

In short, evidential logic, whether abductive or inductive, is supposedly abstracted from the tangled and elusive realities of life as represented by the narrative texture and then it is shown to fit the facts. (p. 49)[274]

Ceci ne présenterait qu'un intérêt limité — rien d'autre ici, au demeurant, qu'une manifestation supplémentaire du récit impossible qui pose le caractère inconciliable de la logique explicative et du flux narratif —, n'était le sens secret de ces interprétations données par Holmes à l'énigme.

[273] Voir *supra*, notre troisième chapitre sur E. A. Poe, p. 143 sq. (partie II, sous-partie A : critique de la coopération textuelle). Sur la notion d'abductions créatives, voir *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992, p. 264.

[274] ***Mosaic, vol. 23, numéro 2, 1990, pp. 45-60.***

En effet, nous avons vu que la manière dont Holmes résoud l'intrigue n'est pas indifférente puisqu'elle instaure un pôle nouveau face à un autre système, dévorant, celui de Stapleton. Donc, nous pouvons dire que le détective *utilise* de façon détournée un processus logique afin de formuler des analyses qui, néanmoins, représentent une issue bénéfique par rapport à la situation précédente. Cette vision correspond assez bien aux analyses proposées par Michael Shepherd, dans son opuscule *Sherlock Holmes et le Cas du Docteur Freud*,[275] où l'auteur montre le lien étroit qui unit le célèbre détective et l'inventeur de la psychanalyse. L'auteur constate d'abord la similitude de l'approche exprimée dans les deux corpus, notamment en ce qui concerne l'intérêt porté aux détails qui paraissent au premier abord annexes, soit dans le récit de l'investigation, soit dans l'anamnèse de l'analysant ; partant, il aborde une convergence de fond entre la méthode de Holmes et celle de Freud. Selon Michael Shepherd, la psychanalyse ne vaut pas pour sa valeur scientifique mais pour son caractère mythologique qui permet de découvrir, plus ou moins rationnellement et intuitivement, les secrets de l'homme :

[...] si la psychanalyse mérite quelque considération, ce n'est pas en tant que science, mais comme une forme de mythologie [...]. Ce qui renvoie au syllogisme romantique bien connu, selon lequel les mensonges peuvent être des mythes qui en retour peuvent représenter des formes de la vérité. (p. 21)

De même, la « mythode » de Holmes, comme l'auteur la baptise (p. 20), si elle ne présente que l'apparence de la rigueur logique, peut également montrer le chemin d'une « compréhension imaginative » de l'homme, selon une expression du philosophe italien Vico, reprise par l'auteur (p. 22). Tout comme la psychanalyse peut le faire, dans un contexte bien défini par Michael Sherpherd :

Dans cette perspective, la psychanalyse, en tant que mythe ou « mythode », peut prétendre à être prise en considération par la science, mais seulement à deux conditions : que ses métaphores ne soient reconnues que pour ce qu'elles sont, et que l'on cesse de présenter le système en tant qu'ensemble complet. (p. 22-23)

Ce rapprochement entre la technique psychanalytique et la « mythode » holmesienne peut s'avérer enrichissant si on le rattache à la thématique d'ensemble du roman étudié. La quête d'une identité distincte qui traverse toute l'oeuvre ne peut dès lors apparaître qu'à la lumière d'un travail sur le mythe — ici, oedipien — permis par cette « compréhension imaginative » qui ouvre des horizons nouveaux aux personnages (et peut-être à l'analyste). La question qui se pose désormais est de déterminer, sur le plan littéraire, l'expression générique de cette technique, à travers notamment l'exploration du positionnement par rapport au langage, aspect fondamental de la quête de l'identité. Il nous faut en somme chercher comment le roman policier doylien met en scène l'émergence de l'identité des personnages (par exemple, l'identité de sir Henry), tout en posant sa propre identité générique policière, au niveau cette fois du langage, et des stratégies narratives et stylistiques. Cela nous permettra de cerner de plus près le mécanisme textuel et la manière dont le lecteur est impliqué dans son processus.

[275] Paris, Flammarion, 1987. L'édition originale de cet ouvrage est parue en langue anglaise sous le titre *Sherlock Holmes and the Case of Dr Freud* (London, Tavistock, 1985).

Chapitre III LANGAGE ET RÔLE DU LECTEUR DANS L'OeUVRE

Notre étude de l'approche de la fusion, fantasme récurrent dans le roman, par Watson puis par Holmes, a montré que la solution que propose le détective face à la dévoration ne lui permet pourtant pas de remporter une victoire décisive et finale (voir *supra*, chapitre II, II, C, pp. 315-316), et le dénouement de l'intrigue laisse un goût d'inachevé, qui s'accorde avec l'éternel recommencement du travail de Sherlock Holmes.[276] Ainsi, quelle preuve avons-nous de la mort de Stapleton au fond du marécage, si ce n'est la botte de sir Henry abandonnée par l'entomologiste, et avec laquelle il avait mis le chien sur la piste de l'héritier des Baskerville ? (voir p. 760, chapitre 14). Bien maigre consolation, et piètre assurance de la reconquête par la civilisation d'un territoire barbare, lequel continue à se montrer toujours aussi menaçant à travers le « great Grimpen Mire », lieu d'engloutissement dont la présence au sein du texte illustre bien le demi-échec de la civilisation victorienne et de son représentant, Sherlock Holmes.

Cependant, nous avons vu que l'aspect déterministe de la « mythode » holmesienne ouvre un nouveau champ d'études, dans la mesure où ce déterminisme désigne une certaine vision d'ensemble téléologique du texte vers une signification plus large. En somme, l'échec relatif de Holmes peut devenir victoire dans une autre perspective. Quelle est cette perspective exactement ? Hormis le rapport des personnages à la diégèse, et au-delà de ce rapport même, la dimension plus générale du texte que nous allons explorer se situe au niveau du rapport au réel et à la représentation de ce réel, c'est-à-dire le langage. Il semble en effet que c'est à travers cette problématique du langage que peuvent se résoudre les questions laissées sans réponse par notre étude du fantasme fusionnel, car dès lors nous verrons que cette étude nous ouvre une voie pour explorer d'autres modes de fonctionnement des personnages, et du texte lui-même. Mais aussi, le langage va nous fournir un moyen d'accès privilégié au rôle du lecteur dans l'oeuvre, rôle qui se définit précisément en rapport avec les enjeux de représentation liés à la question du langage.

I. L'ORDRE DU LANGAGE.

Nous sommes confrontés à un texte dont il ne fait guère de doute qu'il accorde à cette question du langage une place prépondérante. En effet, *The Hound of the Baskervilles* met en scène de façon flagrante de nombreuses représentations de cette question, et notamment à travers les divers métatextes qui parsèment l'oeuvre. Notons déjà que l'intrigue même du roman repose sur un texte, la Légende des Baskerville, et sur le rapport problématique de ce texte à la réalité, à savoir : est-ce que la Légende rend bel et bien compte de la mort de sir Charles ou n'est-elle qu'une Légende sans incidence directe

[276] Voir p. 761, chapitre 15 : « So each of my cases displaces the last. »

sur le réel ? Autre élément significatif, cette Légende qui est le point de départ du roman est mise en vis-à-vis avec un autre texte, la narration de la mort de sir Charles dans l'article du *Devon County Chronicle* (pp. 676-677), lequel prend parti pour une interprétation « naturelle » des circonstances de la mort de sir Charles : p. 676 : ***« There is no reason whatever to suspect foul play, or to imagine that death could be from any but natural causes. »*** En somme, le point de départ du texte consiste en une question posée aux textes et à leur pouvoir de représentation du réel : faut-il croire la Légende ou bien l'article du journal à propos de la mort de sir Charles ? Et quelle est la position des principaux personnages par rapport à ce problème de la référentialité du langage ? Quel ordre le langage instaure-t-il dans le réel, et comment cet ordre est-il abordé par les personnages ?

A. Le rapport au langage.

Pour aborder ce problème de la représentation par le langage des enjeux principaux du texte, nous allons tout d'abord étudier dans quelle mesure les personnages adhèrent ou non à cette représentation, afin de déterminer son impact sur l'ensemble du texte. En effet, nous allons voir que nombreux sont les personnages qui montrent un rapport au langage très particulier, et ainsi ils portent la problématique explorée dans notre deuxième chapitre vers un nouvel horizon, celui de la représentation, qui ouvre à son tour de nouvelles perspectives d'interprétation.

Le personnage le plus caractéristique dans son rapport au langage, c'est évidemment Frankland. Cet homme procédurier, qui passe son temps à établir de nouvelles barrières et des droits de passage représente un attachement pervers à la lettre de la loi plutôt qu'à son esprit. Ainsi, nous pouvons dire que l'attitude de Frankland se définit comme un excès de confiance dans le signifiant, qui l'amène à ne plus considérer autre chose que ce signifiant, à l'exclusion de tout signifié représenté :

His passion is for the British law, and he has spent a large fortune in litigation. He fights for the mere pleasure of fighting, and is equally ready to take up either side of a question, so that it is no wonder that he has found it a costly amusement. (p. 714)

Il est évident que Frankland n'est pas le seul personnage du roman à tomber ainsi dans les pièges du signifiant et à accorder une importance excessive à sa littéralité. Ainsi, le Docteur Mortimer, féru de physiognomonie, comme nous l'avons vu, est décrit comme ***« a single-minded enthusiast »*** (p. 714), et son approche des autres personnages par le biais de la théorie développée par Lavater a quelque chose de systématique qui semble parfois gêner Watson. Car qu'est-ce que la physiognomonie, sinon une interprétation abusive du signifiant par excellence, le corps, en dehors de toute mesure et de toute légitimité scientifique? Mortimer semble bien participer de cette adhésion excessive à l'interprétation débridée du signifiant, adhésion qui peut se rattacher au fantasme fusionnel déjà décrit.

Afin de développer ce dernier point, nous allons faire une référence à un passage du roman qui va nous amener à préciser l'approche du langage par certains personnages Ce qui est en cause ici, c'est en fait un excès de confiance dans la capacité de référentialité du signifiant, une sorte de pensée magique à travers laquelle le mot prendrait effet

immédiat, et où le langage se voit attribuer un usage performatif où le dire et le faire s'équivaudraient. Ainsi, les paroles de Frankland paraissent très significatives sur ce point, lorsqu'il parle de la manière dont les villageois le traitent, ou plutôt la manière dont ils traitent son image, mais cela ne revient-il pas exactement au même dans son esprit ?

They have treated me shamefully—shamefully. When the facts come out in Frankland v. Regina I venture to think that a thrill of indignation will run through the country. Nothing would induce me to help the police in any way. For all they cared it might have been me, instead of my effigy, which these rascals burned at the stake. (p. 738)

Selon le père de Laura Lyons, il y a très peu de différence entre l'acte de brûler une représentation et l'acte de brûler ce que cette représentation symbolise : comment exprimer plus clairement que le vieil homme nie tout symbolisation, voire qu'il n'a pas accès à l'ordre symbolique lui-même ? Car Frankland n'est pas le seul à incarner ce mode de relation, proche du fusionnel, à la référentialité — Watson est également « contaminé » par ce système de pensée. En effet, comment interpréter les assertions récurrentes du narrateur qui ne cesse de se rassurer sur sa capacité à résoudre l'énigme en l'absence de Holmes, qui se jure à lui-même de mener cette tâche à bien, sinon comme une illustration de la pensée « magique » qui ne fait plus de différence entre le mot et la chose, entre le signifiant et le signifié ? Comme un sorcier — mais un sorcier quelque peu désemparé, il est vrai — Watson se redonne courage en invoquant la réussite, comme si l'invocation allait matérialiser ses souhaits les plus chers (parmi lesquels, bien sûr, plaire à Sherlock Holmes, voire l'impressionner par la résolution de l'énigme):

Everything was working in my favour, and I swore that it should not be through lack of energy or perseverance that I should miss the chance which Fortune had thrown in my way. (p. 738) Was he our malignant enemy, or was he by chance our guardian angel? I swore that I would not leave the hut until I knew. (p. 739) I swear that another day shall not have passed before I have done all that man can do to reach the heart of the mystery. (p. 732) If I could lay my hands upon that man, then at last we might find ourselves at the end of all our difficulties. To this one purpose I must now devote all my energies. (p. 727)

Cette liste non exhaustive montre bien à quel point Watson, de la même manière qu'il est « contaminé » par le fantasme fusionnel au coeur du roman, se trouve en proie à des personnages qui lui communiquent un mode de pensée « magique », bien qu'il s'agisse cette fois non de dévoration mais de représentation.

Stapleton lui aussi, bien sûr, a sa place dans ce système, dans la mesure où, de manière assez habile, il ne dément pas l'interprétation surnaturelle des faits soutenue par la Légende, sans toutefois la cautionner ouvertement. De cette manière, il introduit chez Watson le germe d'une adhésion au surnaturel qui va précéder et favoriser chez lui l'émergence d'un mode de pensée magique et donc du rapport au langage que nous avons décrit. En réalité, Stapleton n'adhère pas à l'interprétation surnaturelle des faits puisqu'il connaît leur cause véritable mais il se place néanmoins du côté de l'approche du langage telle que nous l'avons décrite, dans la mesure où il est à l'origine de tout un système, décrit dans notre deuxième chapitre, qui tend à brouiller les limites entre la réalité et la représentation — souvent fantasmatique — que s'en font les protagonistes de l'intrigue :[277]

"The peasants say it is the Hound of the Baskervilles calling for its prey. I've heard it once or twice before, but never quite so loud." [...] "You are an educated man. You don't believe such nonsense as that?" said I. "What do you think is the cause of so strange a sound?" "Bogs make queer noises sometimes. It's the mud settling, or the water raising, or something." "No, no, that was a living voice." (p. 708)

Nous pouvons aussi remarquer que sir Henry, lui, comme Watson, ne s'autorise pas à reconnaître ou à assumer cette faille entre l'apparence et la réalité, et c'est bien pourquoi il tient à ce que son apparence extérieure corresponde au mieux à la réalité de ses nouvelles fonctions à Baskerville Hall :

"I did a good deal of shopping. Dr Mortimer here went round with me. You see, if I am to be squire down there I must dress the part, and it may be that I have got a little careless in my ways out West." (p. 688)

Il reste encore un personnage central dont l'attitude envers le langage — c'est-à-dire envers la lettre et l'esprit du langage, du code et des règles — est essentielle : il s'agit bien sûr de Sherlock Holmes. Le détective se montre moins intransigeant qu'il n'y paraît au premier abord, lorsque, par exemple, il réprimande Watson et sir Henry pour n'avoir pas dénoncé Selden à la police après la révélation de Barrymore que ce dernier errait toujours sur la lande et recevait sa nourriture par l'intermédiaire du couple de régisseurs de Baskerville Hall. En effet, à cette occasion, Holmes montre que, malgré ces reproches qui semblent, il faut bien le dire, teintés d'ironie, il reconnaît la distance nécessaire entre la lettre et l'esprit de la loi et donc accepte, même de mauvaise grâce, la conduite passée de sir Henry et de Watson, qu'il semble s'amuser à tancer comme il le ferait s'il s'agissait d'enfants ayant commis une faute sans gravité :

"That's lucky for him - in fact it's lucky for all of you, since you are all on the wrong side of the law in this matter. I am not sure that as a conscientious detective my first duty is not to arrest the whole household. Watson's reports are most incriminating documents." (p. 748)

Bien sûr, l'image d'un Holmes mettant toute la maisonnée en état d'arrestation a quelque chose de comique et d'exagéré qui met un frein à toute interprétation « littérale » et « sérieuse » de ses propos, mais c'est bien là la différence entre le détective et un personnage comme Frankland, par exemple, qui lui ne se détache pas de l'aspect littéral de la lettre et de la loi qu'il s'obstine à vouloir appliquer sans discernement.

Nous avons donc dégagé un premier réseau de signification concernant l'attitude par rapport au langage, et surtout par rapport à la loi et aux limites véhiculées par ce langage, ce qui nous a permis de montrer que certains personnages (souvent déjà inclus dans le régime de la fusion) affichent un refus de reconnaître toute distance entre signifiant et signifié, entre la lettre et l'esprit de la loi par exemple. Il s'agit bien ici de nier le clivage entre signifiant et référent, voire d'une fétichisation du signifiant puisque, dans le cas de Frankland par exemple, le sujet se refuse à sortir du signifiant pour accéder au réel et préfère se borner à un attachement exclusif au signe dans sa littéralité : ***« He fights for the mere pleasure of fighting »*** (p. 714). Dans ce cas, la croyance du sujet à l'indivisibilité du signe — c'est-à-dire sa conviction que le signifiant recouvre le signifié —

[277] Sur les rapports entre Stapleton et les problèmes de référentialité du langage, voir aussi notre remarque *infra*, p. 351.

l'amène à considérer que rien n'existe en dehors du langage et donc à interpréter la réalité selon ce langage, ce que ne fait pas Holmes lorsqu'il reconnaît que la réalité du comportement de Watson et de sir Henry envers Selden, si elle contrevient littéralement à l'application stricte de la loi et des devoirs du citoyen, se justifie dans une situation précise qui ne peut être prise en compte par la seule approche du signifiant strict de la loi, en dehors de toute référence à la réalité des faits. Autrement dit, Holmes reconnaît la faille de la représentation, de la référentialité du langage, alors que Frankland en est incapable.[278]

L'attitude des personnages tels que Frankland aboutit donc à un écrasement de la distance qui sépare le signifiant du réel qu'il désigne, c'est-à-dire du référent, ce qui a pour résultat la substitution du signifiant à la chose, ou son appréhension comme réel. Nous sommes ici dans une perspective assez proche de celle qui correspond à la *psychose*, dans une optique lacanienne, dans la mesure où cette appréhension du symbole comme étant réel résulterait de l'échec du sujet à accéder au registre symbolique, c'est-à-dire l'échec à effectuer le refoulement originaire par lequel cet accès est réalisé chez le sujet. Or, ce qui n'est pas symbolisé resurgit dans le réel pour le sujet psychotique, tout comme les signifiants appréhendés par certains personnages de *The Hound of the Baskervilles* reviennent sans cesse, hors de toute possibilité de substitution signifiante : Frankland ne pourra jamais mettre un terme à ses attaques procédurières puisque pour lui elles ne sont que des signifiants (les lois anciennes qu'il cherche à faire appliquer) passés dans le réel. C'est également ce mécanisme de perte de la relation symbolique qui, selon Lacan, caractérise la psychose à partir de l'échec de la mise en place de la métaphore paternelle, métaphore qui constitue, au moment de l'Oedipe, le refoulement originaire qui fait passer le sujet dans l'ordre symbolique :

Nous enseignons suivant Freud que l'Autre est le lieu de cette mémoire qu'il a découverte sous le nom d'inconscient, mémoire qu'il considère comme l'objet d'une question restée ouverte en tant qu'elle conditionne l'indestructibilité de certains désirs. A cette question nous répondrons par la conception de la chaîne signifiante, en tant qu'une fois inaugurée par la symbolisation primordiale (que le jeu : Fort ! Da !, mis en lumière par Freud à l'origine de l'automatisme de répétition, rend manifeste), cette chaîne se développe selon des liaisons logiques dont la prise sur ce qui est à signifier, à savoir l'être de l'étant, s'exerce par les effets de signifiants, décrits par nous comme métaphore et comme métonymie. C'est dans un accident de ce registre et de ce qui s'y accomplit, à savoir la forclusion du Nom-du-Père à la place de l'Autre, et dans l'échec de la métaphore paternelle que nous désignons le défaut qui donne à la psychose sa condition essentielle, avec la structure qui la sépare de la névrose. (p. 92-93) Pour que la psychose se déclenche, il faut que le Nom-du-Père, verworfen, forclos, c'est-à-dire jamais venu à la place de l'Autre, y soit appelé en opposition symbolique au sujet. C'ets le défaut du Nom-du-Père à cette place qui, par le trou

[278] Dans cette perspective, le nom même de Frankland prend une connotation ironique puisqu'il constitue un signifiant déconnecté du signifié, voire opposé au signifié, et révèle ainsi la faille de la référentialité : Frankland est précisément celui pour qui toute question ayant trait à la propriété terrienne n'a rien de *sincère*, car il intente des actions en justice sur ce sujet, pour le seul plaisir de nuire, sans jamais réellement croire à la justesse des « causes » qu'il défend. Le langage contredit donc ici le comportement de celui qui porte bien mal son nom.

qu'il ouvre dans le signifié amorce la cascade des remaniements du signifiant d'où procède le désastre croissant de l'imaginaire, jusqu'à ce que le niveau soit atteint où signifiant et signifié se stabilisent dans la métaphore délirante. (p. 95)[279]

Ainsi, contrairement à la névrose où le symptôme est une parole qui s'articule, la psychose obture le rapport à la réalité par le biais d'un échec dans la mise en place du registre symbolique : voilà qui rend assez bien compte du rapport au langage et de la conduite des personnages qui, dans le roman, ne reconnaissent pas la faille primordiale entre le signifiant et ce qu'il représente dans le réel.

B. L'influence des métatextes.

Si l'attitude de certains personnages dans *The Hound of the Baskervilles* reflète un attachement excessif au signifiant qui peut se rattacher au fonctionnement du psychotique, c'est bien parce que le langage a un statut particulier dans ce roman, statut que nous allons examiner et qui n'est pas sans rappeler certaines remarques que nous avons formulées sur *Bleak House* de Charles Dickens.[280] En effet, les divers métatextes très présents dans le roman d'Arthur Conan Doyle ont souvent pour rôle de matérialiser la relation des personnages au langage, dans la mesure où ils induisent certaines réactions significatives chez ces personnages. Nous allons donc à présent explorer la matérialisation du rapport au langage et à la Lettre à travers le comportement des personnages face à des *textes* — ou des métatextes — concrets.

Un premier recensement des métatextes dans le roman fait ressortir plusieurs types d'écrits. Tout d'abord, nous sommes confrontés à un indice textuel à déchiffrer dès l'*incipit* du roman, sous la forme de l'inscription « CCH » qui se trouve sur la canne oubliée par le docteur Mortimer à Baker Street. Il est à remarquer que cette inscription pose problème, elle interroge dès l'abord les deux personnages qui la remarquent, Holmes et Watson, sur sa signification possible. Ensuite viennent les deux citations, déjà évoquées, de la Légende et de l'article de journal relatant la mort de sir Charles, et force est de constater qu'ici encore les métatextes restent mystérieux pour leur lecteur puisque, comme nous l'avons vu, le rapport entre ces deux textes, et le rapport de ces textes au réel, reste énigmatique, et c'est l'enjeu même de l'enquête qui débute que de préciser, voire d'établir ce rapport. Ensuite, au chapitre 4, nous sommes confrontés à une lettre anonyme, celle que Beryl Stapleton envoie à sir Henry pour le mettre en garde, et encore une fois cette lettre, ou du moins les intentions de son expéditeur, restent obscures malgré la brillante analyse faite par Holmes pour remonter à l'origine du document. C'est donc ici aussi un texte, un signifiant, auquel aucun signifié stable et précis ne peut être attaché :

"It seems to show that someone knows more than we do about what goes on upon the moor," said Dr Mortimer. "And also," said Holmes, "that someone is not ill-disposed towards you, since they warn you of danger." "Or it may be that they

[279] ***Jacques Lacan, « D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose », in Ecrits II, Paris, Seuil, 1971, pp. 43-102.***

[280] Sur ce point, voir notamment John Hillis MILLER, « Introduction », *in* DICKENS Charles, *Bleak House*, Harmondsworth, Penguin, 1985.

wish for their own purposes to scare me away." "Well, of course, that is possible also. [...]" (pp. 689)

Cette lettre anonyme est le pendant de la lettre expédiée par Laura Lyons à sir Charles pour lui donner rendez-vous, le soir même de sa mort, au bout de « l'allée des ifs » (« the Yew Alley »), rendez-vous qui lui sera fatal, puisque Stapleton en profitera pour lancer son chien sur le baronnet. Cette lettre, ou plutôt ce qu'il en reste puisque Barrymore, qui révèle l'existence de cette missive à Watson, n'en put lire que les derniers mots avant que, presque entièrement consumée, elle ne tombe en cendres, cette lettre donc présente une ressemblance troublante, au niveau de la syntaxe, avec celle de Beryl Stapleton :

"Please, please, as you are a gentleman, burn this letter, and be at the gate by ten o' clock." (p. 729) "As you value your life or your reason keep away from the moor." (p. 685)

Cette similitude et la répétition de la proposition circonstancielle introduite par « as », sur laquelle nous reviendrons, ne peut que nous interroger sur la qualité de tels textes qui semblent « communiquer » à travers le temps (la lettre écrite par Laura Lyons est bien antérieure à celle écrite par Beryl Stapleton) et les scripteurs (Beryl n'est pas Laura Lyons). En d'autres termes, le langage parlerait-il seul, à l'insu des locuteurs et des scripteurs, et imposerait-il les structures linguistiques qu'ils emploient ? Voici bien encore une question ardue posée par un métatexte mis en relation assez directe avec un autre métatexte semblable. Enfin, il ne faut pas négliger les métatextes plus anodins, plus courts parfois, que sont les télégrammes ou autres messages envoyés et reçus par Holmes, ou par d'autres personnages, au cours de l'intrigue. Ainsi de cette note laissée à Holmes par son fidèle Cartwright, le jeune garçon venu avec lui de Londres pour lui servir d'espion et lui fournir de la nourriture et du linge durant son séjour sur la lande : ***« Dr Watson has gone to Coombe Tracey »*** (p. 739). Ce bref message va susciter chez Watson une foule d'interrogations et de déductions — erronées, pour la plupart — et le mettre dans une position difficile puisqu'il s'imagine dès lors être l'objet de l'attention du mystérieux homme sur le pic (« the Man on the Tor »). Où l'on voit bien qu'entre lire un texte et le comprendre correctement, entre le signifiant et un signifié multiple, il n'y a guère de chemin droit et sans embûches :

For a minute I stood there with the paper in my hands thinking out the meaning of this curt message. It was I, then, and not Sir Henry, who was being dogged by this secret man. He had not followed me himself, but he had set an agent—the boy, perhaps—upon my track, and this was his report. Possibly I had taken no steps since I had been upon the moor which had not been observed and repeated. Always there was this feeling of an unseen force, a fine net drawn round us with infinite skill and delicacy, holding us so lightly that it was only at some supreme moment that one realized that one was indeed entangled in its meshes. (p. 739)

Pour récapituler nos analyses, nous pouvons dire que, d'une part, certains personnages, souvent liés au régime de la fusion dans le roman, montrent un attachement excessif au signifiant dans sa littéralité, à la lettre dans ce qu'elle a de plus restrictif et autoritaire, arbitraire, tandis que la plupart des exemples de métatextualité présents dans *The Hound of the Baskervilles* semblent témoigner précisément de la difficulté à attacher un quelconque signifié clair et univoque à des métatextes qui ne cessent de poser question à

leurs lecteurs, quand ils ne représentent pas le motif même de l'investigation menée par les personnages, comme c'est le cas pour le texte de la Légende et l'article relatant la mort de sir Charles. En d'autres termes, tout se passe dans le roman comme si c'était le langage qui imposait sa loi, comme si le langage, et notamment le langage écrit, était garant du réel, sans qu'il soit toutefois possible de trouver dans cette représentation par le langage une référentialité clairement satisfaisante. Un exemple de ce trait caractéristique de l'oeuvre concerne l'usage que fait Holmes d'un certain télégramme envoyé à Barrymore depuis Londres, afin de savoir si le majordome se trouve bien à Baskerville Hall et si ce n'est pas lui qui traque l'héritier dès son arrivée dans la capitale anglaise (voir p. 694). Cependant, un peu plus tard, lorsque Watson interroge l'employé de l'office postal le plus proche de Baskerville Hall, il se rend bientôt compte qu'il est impossible de savoir si, oui ou non, le télégramme a bien été remis à Barrymore lui-même, si bien que le doute plane toujours sur la présence du majordome à Londres lors de l'arrivée de sir Henry. Remarquons l'ambiguïté de cette situation, dans laquelle il est absolument impossible de se prononcer et de pencher pour une alternative plutôt que pour une autre :

It seemed hopeless to pursue the inquiry any further, but it was clear that in spite of Holmes's ruse we had no proof that Barrymore had not been in London all the time. (p. 705)

Dans ce cas, encore une fois, la lettre, le signifiant, a été pris par un personnage — en l'occurrence, Holmes — comme garant de la présence d'un sujet à un lieu donné, mais en fait aucun signifié précis, c'est-à-dire ni une réponse affirmative, ni une réponse négative, ne peut être attribué à cette démarche pourtant apparemment valide au départ. Dans *The Hound of the Baskervilles*, le langage n'est pas fiable, il recouvre un mystère et ne permet aucunement de s'assurer du réel, bien que les personnages lui accordent cette valeur en dépit de leurs échecs successifs. D'une part, donc, le signifiant pose problème dans sa référentialité, et d'autre part il fait l'objet d'un investissement excessif, fusionnel, de la part de nombreux personnages.

Mais n'est-ce pas là en fait une seule et même question ? La position du sujet en général par rapport au langage, dans le roman, révèle bien en effet un certain contrôle du sujet par les métatextes, contrôle que l' « indécidabilité » des situations et la faille dans la référentialité rendent d'autant plus efficace que ce contrôle vise des objectifs apparemment mystérieux. Si les personnages prennent les (méta)textes à la lettre, c'est précisément parce qu'en dehors de l'ordre envahissant et arbitraire des textes, aucune voie ne leur est montrée, aucun accès au réel n'est possible, si bien que la seule solution consiste pour eux à rester au niveau du signifiant et à ne considérer que la lettre des indices textuels, par exemple. Ainsi, ce n'est pas le sens — problématique, nous l'avons vu — de la lettre anonyme expédiée par Beryl que Holmes va chercher à découvrir, mais bien au contraire ce qui fait sa nature même, sa matérialité de signifiant, c'est-à-dire les particularités typographiques des caractères d'imprimerie découpés (ou le parfum qui se dégage de la lettre) :

[...] The detection of types is one of the most elementary branches of knowledge to the special expert in crime, though I confess that once when I was very young I confused the Leeds Mercury with the Western Morning News. But a Times leader is entirely distinctive, and these words could have been taken from nothing else. As it was done yesterday the strong probability was that we should find the

words in yesterday's issue. (p. 687)

De façon significative, la quête entreprise par Holmes, avec l'aide du jeune Cartwright, à la suite de cette découverte, ne mènera à rien, et en ce sens, le terme « leader » prend une couleur différente car nous pouvons nous demander, véritablement, si Holmes lui-même n'est pas en train de se faire berner par le langage, de suivre une fausse bonne idée, une fausse piste. Bien sûr, au plan diégétique, l'action de Holmes est justifiée par le désir d'apprendre l'identité de l'auteur de la lettre, mais il « suit » néanmoins les indications matérielles d'un texte écrit qui le guide (« a leader ») sans pourtant lui permettre de tirer des conclusions probantes, comme nous l'avons déjà vu en ce qui concerne de nombreux métatextes du roman.

A ce point de notre analyse, il serait bon de nous interroger plus précisément sur la notion de « contrôle » par les (méta)textes. De nombreux exemples viennent à l'esprit, tel celui de la Légende, véritable moteur de l'intrigue qui lance toute l'investigation entreprise par le détective. Mais plus simplement, peut-être, et plus pragmatiquement au niveau diégétique, la lettre envoyée par Laura Lyons à sir Charles, lettre mystérieuse dont nous ne connaîtrons jamais véritablement que les derniers mots, rapportés par Barrymore, est directement l'objet textuel qui va causer la perte du baronnet, puisqu'il va suivre ses indications et se rendre à ce rendez-vous fatal. De même, la réaction de sir Henry à la Légende, et surtout à la lettre anonyme reçue à son hôtel londonien, témoigne d'un esprit de contradiction — élément que nous retrouverons bientôt dans nos analyses — envers les recommandations du métatexte, qui l'incite à se rendre malgré tout à Baskerville Hall. Or, bien sûr, que ce soit dans un sens comme dans l'autre, qu'il s'agisse de sir Charles ou de sir Henry, leur réaction est toujours provoquée, induite par un métatexte : la défiance envers une mise en garde ou la soumission à une demande écrite ne sont jamais que les deux faces contraires d'une même manipulation par le métatexte :

"There seems to be danger." "Do you mean danger from this family fiend or do you mean danger from human beings?" "Well, that is what we have to find out." "Whichever it is, my answer is fixed. There is no devil in hell, Mr Holmes, and there is no man upon earth who can prevent me from going to the home of my own people, and you may take that to be my final answer." (p. 689)

Il importe peu, finalement, de savoir si les réactions de sir Henry et de sir Charles sont vraiment diamétralement opposées — ce qui compte, c'est avant tout que ces réactions sont motivées par des métatextes, en eux-mêmes (et au moins pour le lecteur, en ce qui concerne la lettre de Laura Lyons) mystérieux et équivoques.[281] Enfin, remarquons que l'influence des métatextes, et notamment de la Légende, sur Watson, est déterminante, puisque nous avons vu que l'appréhension de la situation par le narrateur, et notamment sa description de Selden, reprend largement les traits d'animalité attribués à Hugo Baskerville dans le manuscrit du XVIIIème siècle.[282] Bien sûr, les métatextes écrits par certains personnages peuvent avoir ce même effet sur d'autres personnages, comme le message envoyé par Holmes à Lestrade, et qui provoque cette réponse, toute de

[281] Voir notamment pp. 689, où se pose la question de savoir si la lettre anonyme de Beryl Stapleton émane d'un ami ou d'un ennemi.

[282] Voir *supra*, notre chapitre I, pp. 262-263 et notre chapitre II, pp. 283-284.

concession et de soumission : ***« Wire received. Coming down with unsigned warrant. Arrive five forty—LESTRADE. »*** (p. 752). Est-il besoin, ensuite, de commenter cette remarque de Watson lorsque les trois hommes se rencontrent et que le policier « fait allégeance » au détective, ou est-ce plutôt à l'autorité de ce télégramme précédent envoyé par Holmes le matin même mais qui restera toujours mystérieux, encore une fois, car son contenu exact ne nous sera jamais révélé ?

"That is in answer to mine of this morning. [...]" (p. 752) We all three shook hands, and I saw at once from the reverential way in which Lestrade gazed at my companion that he had learned a good deal since the days when they had first worked together. I could well remember the scorn which the theories of the reasoner used then to excite in the practical man. (p. 754)

C. La faille textuelle.

La question du contrôle des personnages par les métatextes révèle donc l'ampleur de la soumission au signifiant dans la perspective fusionnelle, même si ce signifiant ne s'avère pas recouvrir un signifié univoque, ni même seulement homogène et non contradictoire. Mais le roman, au-delà des approches diverses de cette thématique personnifiées par les protagonistes, c'est-à-dire le roman à travers ses métatextes considérés en eux-mêmes et non dans leur action sur les personnages, nous livre des indices significatifs du caractère *partiel* de ce contrôle par les textes. Il est intéressant de constater que ces indices se trouvent souvent à l'intérieur des métatextes eux-mêmes.

Mais d'abord, remarquons que Watson, narrateur pourtant peu enclin à minimiser la crédibilité de son propre récit, et donc à remettre en question la référentialité de la lettre, exprime dans l'introduction de ses comptes rendus à Holmes une réserve qui peut surprendre et qui constitue le début d'une reconnaissance de la faille entre signifiant et réel (ou référent) : « One page is missing » (p. 712). Cette page manquante permet au narrateur de suggérer, tout à fait incidemment bien sûr, et sans insistance, que sa position par rapport à son propre récit n'est pas aussi simple et univoque qu'elle semble l'être au premier abord. Il manque donc quelque chose dans la retranscription écrite par Watson des événements, retranscription pourtant communiquée à Holmes avec un souci d'exhaustivité et un soin de tous les instants. C'est cette reconnaissance même du manque, de la faille, qui fait basculer le récit watsonien, et plus généralement le texte tout entier vers une approche autre, plus nuancée et aussi plus complexe, du langage et des textes.

Car bien sûr ce « trou » du récit watsonien n'est que le reflet d'une faille, d'une ouverture dans la (croyance en la) référentialité initiée par les métatextes eux-mêmes, métatextes dont on voit ici encore que leur sens pose décidément sans cesse problème. En effet, même si les personnages du roman accordent souvent une confiance excessive aux métatextes, jusqu'à parfois se laisser contrôler par eux, il est frappant de constater la faille au sein même de l'un des principaux métatextes en question, c'est-à-dire la lettre anonyme expédiée par Beryl Stapleton. Les mots qui composent cette lettre furent, selon Sherlock Holmes, découpés dans un article du *Times* de manière à ne donner aucun indice sur le scripteur (ou, en l'occurrence, la scriptrice), excepté en ce qui concerne le mot « moor » qui ne put être découpé dans l'article du *Times* en question. Mais

"Cyberthèses ou Plateforme" - © Celui de l'auteur ou l'autre

remarquons l'erreur de Holmes : l'article qu'il cite (pp. 686) comprend tous les mots du message anonyme, sauf le « as » qui introduit l'unique phrase de ce message...[283] Ce n'est plus une page qui manque, ici, mais un mot, et ce mot en devient d'autant plus significatif. Tout d'abord, nous pouvons interpréter ce manque comme la marque, une fois de plus, d'un détachement du signifiant, la marque de l'impossibilité à faire une confiance totale au signifiant puisque dans l'article du *Times* il n'y a pas cette conjonction qui se trouve dans la lettre anonyme. Le langage — et le message anonyme — n'apparaît plus dès lors comme un système clos mais est envahi par un terme dont la présence reste inexpliquée. Précisément, ce qui manque dans l'article du *Times*, c'est inversement ce qui est en trop, le « reste » du langage, du métatexte tel qu'il apparaît au lecteur, c'est-à-dire toujours cette même conjonction « as ». Que faire de ce reste, de ce « trop » inexpliqué du métatexte ?

Dans cette conjonction vient en fait se glisser la présence du narrateur dans le texte qu'il écrit, et peut-être la présence de tout narrateur dans tout récit. En effet, ce « as » qui échappe au contrôle du langage et qui à la fois révèle l'arbitraire et la faille dans cette structure verbale, vient rappeler au lecteur la *modalisation* intrinsèque de tout discours : « comme » vous tenez à la vie, « dans la mesure où » , « si » vous tenez à votre santé mentale, autant de manières pour le locuteur (ou le scripteur) de tenir compte dans son discours de la volonté et de la personnalité de l'allocuté (ou du lecteur). Inversement, ce « as » signifie aussi la présence d'un narrateur, locuteur ou scripteur, qui dit : « je suppose que » (vous faites quelque cas de votre vie et de votre santé mentale). Autrement dit, ce qui envahit le métatexte est ici l'instance d'énonciation, ce qui rend visible (par le manque de la lettre découpée) la présence active du narrateur dans son discours pourtant censé être purement objectif.

Il est à remarquer que cette réappropriation naissante du discours par l'énonciateur, à travers l'introduction d'une modalisation manquante dans le texte d'origine, tiré du *Times*, fait écho à de nombreux autres exemples de modalisation dans le roman, où les personnages, y compris le personnage-narrateur Watson, font état de leurs incertitudes concernant la conduite à tenir et l'interprétation à donner aux métatextes. Dès le premier chapitre, l'interprétation des lettres « CHH », gravées sur la canne du Dr Mortimer, donne lieu à de nombreuses modalisations visant à exprimer la plus ou moins grande probabilité que telle ou telle déduction se vérifie :

The probability lies in that direction. I can only think of the obvious conclusion that [...] I think that we might venture a little farther than this. It certainly seems probable. (p. 670) It may have been—yes, by Jove, it is a curly-haired spaniel. (p. 671)

Et que dire de cette réponse ambiguë du Dr Mortimer à Sherlock Holmes, réponse qui mériterait de figurer dans les annales de l'équivocation :

Holmes considered for a little time. "Put into plain words, the matter is this," said he. "In your opinion there is a diabolical agency which makes Dartmoor an unsafe abode for a Baskerville—that is your opinion?" "At least I might go to the length of saying that there is some evidence that this may be so." (p. 682)

[283] « As you value your life or your reason, keep away from the moor », p. 685.

Les nombreuses marques de modalisation du discours, si elles ne sont pas toutes aussi évidentes que la réponse de Mortimer, témoignent d'une certaine vision, inédite, du langage. Tout d'abord, elles accentuent le caractère « indécidable » des métatextes qui mettent les personnages dans l'embarras quant à leur interprétation : ainsi de la lecture de la Légende qui s'avère problématique tout au long de l'intrigue, ce qui va motiver les utilisations de modalisateurs pour exprimer la plus ou moins grande probabilité de telle ou telle déduction faite à partir du métatexte.[284] Mais paradoxalement, cette modalisation libère aussi les personnages de l'emprise des textes, car ils reconnaissent par là-même la faille dans la référentialité entre signifiant et signifié et ils interviennent dans et hors les métatextes pour donner leur point de vue sur leur signifié possible, même s'il est problématique et multiple. En somme, ce « as » manquant dans la lettre anonyme, ces modalisateurs du langage et cette page manquante dans le récit de Watson sont le garant de l'existence du sujet hors du signifiant autoritaire, un sujet qui s'invite au coeur du (méta)texte et n'en reste pas le spectateur passif. Nous allons à présent tenter de déterminer quels sont exactement les procédés qui permettent la présence du narrateur dans le discours, et quelles sont les limites et les implications de cette présence, notamment en ce qui concerne le lecteur et son rôle dans le texte.

II. LA RÉAPPROPRIATION DU LANGAGE PAR LE LECTEUR.

A. Structures textuelles problématiques.

Il nous importe donc, désormais, de déterminer les procédés — qu'il s'agisse de certaines techniques narratives ou de d'éléments thématiques — qui sont la marque d'une certaine prise de distance du sujet de l'énoncé, de l'énonciateur, envers l'énoncé dans sa fonction référentielle : or, les exemples ne manquent pas, qui proposent une vision différente du langage que celle présentée dans les métatextes que nous avons analysés. Il faudra aussi s'interroger sur la finalité de ces procédés dans la mesure où ils cohabitent bien avec des métatextes dans lesquels le langage prend une valeur toute différente, voire opposée, cohabitation qui, nous le verrons, ne remet pas en cause la pertinence de notre vision du langage dans ces métatextes mais au contraire peut suggérer une perspective plus globale sur le langage dans le roman, en rapport avec ce que Barthes appelle le « plaisir du texte », et aussi avec un certain rôle du lecteur.

Le tout premier chapitre nous offre un exemple typique d'un certain décalage entre signifiant et signifié qui remet en cause la référentialité du langage utilisé par les personnages. En effet, nous sommes ici confrontés à un discours *ironique* tenu par Sherlock Holmes à l'attention de Watson, lorsque ce dernier propose son interprétation personnelle des lettres « CCH » gravées sur la canne oubliée par le Dr Mortimer. Ce discours peut nous rappeler celui que Dupin tient au Préfet de Police G— dans *The Purloined Letter* lorsque ce dernier expose l'enquête qui le préoccupe et rejette les

[284] Cet aspect de la Légende est également une mise en oeuvre de son sens étymologique profond, qui est celui du gérondif verbal latin désignant « ce qui doit être lu ». Ainsi, la Légende n'est pas un signifiant au signifié figé mais un signifiant toujours en quête d'un autre signifié, toujours destiné à recevoir de nouvelles interprétations.

remarques de Dupin.[285] Ainsi, les exclamations avec lesquelles Holmes ponctue l'explication de Watson recouvrent en fait non pas l'admiration du détective professionnel pour le docteur, mais au contraire son amusement et l'appréciation ironique des erreurs de ce dernier :

"Good!" said Holmes. "Excellent!" (p. 669) "Perfectly sound!" said Holmes. (p. 669) "[...] It may be that you are not yourself luminous, but you are a conductor of light. Some people without possessing genius have a remarkable power of stimulating it. I confess, my dear fellow, that I am very much in your debt." (p. 669) "I am afraid, my dear Watson, that most of your conclusions were erroneous. When I said that you stimulated me I meant, to be frank, that in noting your fallacies I was occasionally guided towards the truth. [...]" (p. 670)

Cruelle déception pour le docteur Watson, si avide de l'admiration de Holmes à son égard, mais en revanche quelle leçon pour le lecteur qui, sans doute, avait suivi « naïvement » les déductions de Watson, les cautionnant à mesure, pour finalement les voir réduites à néant par le détective. Car ainsi s'annonce déjà le divorce radical entre la dénotation — positive, au premier abord — des propos de Holmes à l'égard de Watson, et la connotation, moqueuse, de ces commentaires formulées avec assez d'ambiguïté pour que leur sens puisse être « précisé » dans une direction toute autre que celle que leur dénotation suggérait. En somme, le signifiant des propos de Holmes se voit attribuer successivement deux signifiés contraires, opposés, ce qui est le propre de l'ironie. D'autres exemples viennent renforcer ce procédé, qui est employé presque uniquement par Holmes aux dépens des autres personnages. Ainsi, devant les reproches à demi exprimés par sir Henry que le danger contraint à ne pas quitter Baskerville Hall, et peu de temps après la découverte du cadavre de Selden que les deux investigateurs prennent pour celui de sir Henry, Holmes réplique non sans amertume :

"[...] If I hadn't sworn not to go about alone I might have had a more lively evening, for I had a message from Stapleton asking me over there." "I have no doubt that you would have had a more lively evening," said Holmes dryly. "By the way, I don't suppose you appreciate that we have been mourning over you as having broken your neck?" (p. 748)

Il est évident que le terme « lively » employé par Holmes recouvre un signifié radicalement différent de celui qui était impliqué dans la phrase de sir Henry, voire contraire à ce signifié. Un autre exemple se trouve page 753, lorsque Laura Lyons explique comment Stapleton, l'ayant d'abord convaincue de fixer un rendez-vous secret à sir Charles, la persuade ensuite de ne pas se rendre à ce rendez-vous. Holmes constate alors, à propos de Stapleton : ***« He appears to be a very consistent character »***. De fait, c'est Laura Lyons, et non Stapleton, qui serait apparue incohérent aux yeux de sir Charles, si ce dernier avait survécu à cette rencontre avec le chien, rencontre qui se substitua à l'entretien avec Laura ; mais peu importe car l'essentiel reste que les termes « very consistent », dans la bouche de Holmes, appliqués à Stapleton, signifient

[285] Voir notre chapitre III sur Edgar Allan Poe, pp. 162-163, et *The Purloined Letter*, p. 210 : "[...] In fine, driven to despair, she has committed the matter to me." "Than whom, " said Dupin, amid a perfect whirlwind of smoke, "no more sagacious agent could have been desired, or even imagined." "You flatter me," replied the Prefect; "but it is possible that some such opinion may have been entertained."

assurément « utterly inconsistent ».

Remarquons également que l'ironie frappe parfois un personnage *a posteriori*, comme l'ironie tragique qui vient éclairer rétrospectivement les propos d'un Watson un peu désemparé d'une lumière bien particulière. Rappelons que l'ironie dramatique repose sur la perception par le lecteur (ou le spectateur) d'une situation, dans le contexte structurel de l'intrigue, dont le sens manifeste est contredit par le sens latent. Nous pouvons, dans le cas qui nous intéresse, parler d'ironie tragique, qui est une forme de l'ironie dramatique, dans la mesure où le lecteur, à la relecture du roman, perçoit également le contraste entre les propos du personnage et la suite de l'intrigue.[286] Ainsi, le narrateur s'inquiète ouvertement de la sécurité des Stapleton, alors que précisément, il s'agit là des seuls personnages qui n'ont rien à craindre du chien puisque Stapleton est son maître. D'autre part, il est assez ironique que Watson exprime la crainte que Selden ne les agresse car, en définitive, c'est Selden lui-même qui mourra par la faute du chien de Stapleton :

We are four able-bodied men in this household, so that we could take good care of ourselves, but I confess that I have had uneasy moments when I have thought of the Stapletons. They live miles from any help. There are one maid, an old man-servant, the sister and the brother, the latter not a very strong man. They would be helpless in the hands of a desperate fellow like this Notting hill criminal, if he could once effect an entrance. Both Sir Henry and I were concerned at their situation, and it was suggested that Perkins, the groom, should go over to sleep there, but Stapleton would not hear of it. (p. 713) Any night, for example, our neighbours the Stapletons might be attacked by him [Selden], and it may have been the thought of this which made Sir Henry so keen upon the adventure. (p. 723)

Cet aspect du texte constitue à n'en pas douter l'une des richesses de l'écriture doylienne, qui motive et « récompense » souvent une relecture attentive.

Une manière de pousser plus avant l'exploration de ce procédé stylistique que constitue l'ironie est de s'interroger sur la pertinence de ses implications par rapport à des ensembles thématiques récurrents. Ainsi, la contradiction d'un signifié (la dénotation) par un autre (la connotation) est au fondement de nombreuses scènes importantes du roman, notamment si l'on considère que cette contradiction peut prendre la forme d'une dissimulation de la véritable nature, des véritables intentions des personnages sous une apparence exactement inverse. Nous sommes tout de suite confrontés à une attitude de ce type à travers la lettre anonyme de Beryl Stapleton adressée à sir Henry, telle que cette lettre est décrite par Holmes, page 687 : ***« the letter was composed by an educated man who wished to pose as an uneducated one »***. De même, Watson se contraint, lors de son entretien avec Frankland précédant sa découverte que Sherlock

[286] Voir l'article « irony » dans *The Wordsworth Companion to Literature in English*, Ian Ousby, Ware, Hertfordshire, Wordsworth Editions, 1994 (première publication en 1988) : All irony is necessarily either textual or structural: inherent either in verbal constructions, making an immediate impression, or in the memory-dependent constructions of plot or story. These two kinds of irony are normally distinguished as verbal and dramatic irony, the one relying on treatment, the other on content. (p. 470) Tragic (or Sophoclean) irony lies in the distance between what the protagonists expect and the disastrous way things turn out; it is dramatic and usually overt or at most pseudo-covert, as the audience is usually in the know from the beginning. (p. 471)

Holmes et « the Man on the Tor » ne font qu'un, à simuler l'indifférence afin, paradoxalement, de pousser ce dernier à se confier : ***« I had seen enough of the contrary nature of the old sinner to understand that any strong sign of interest would be the surest way to stop his confidences. »*** (p. 737). Et bien sûr, l'un des plus grands dissimulateurs du roman est incarné par Stapleton qui, sous des dehors empreints de civilité et de courtoisie, cache de noirs desseins et se montre capable de se maîtriser pour ne pas laisser paraître sa déception, par exemple, devant le cadavre de Selden à la place du cadavre de sir Henry :

The moon shone upon him, and I could distinguish the dapper shape and jaunty walk of the naturalist. (p. 746) Stapleton turned a ghastly face upon us, but by a supreme effort he had overcome his amazement and his disappointment. He looked sharply from Holmes to me. (p. 746)

Ce jeu de l'hypocrisie évoque bien sûr de nombreuses scènes analogues dans le genre policier, mais on songera peut-être plus précisément à ce passage de *The Purloined Letter* qui voit Dupin et le Ministre D— rivaliser de fausseté, l'un se plaignant de sa mauvaise vue et l'autre d'une lassitude extrême, dans le seul but, peut-être (en ce qui concerne D—), d'avoir le plaisir de berner autrui.

Enfin, un troisième procédé apparaît de façon significative dans le roman, et tend vers le même résultat qui est de mettre en relief la faille référentielle entre signifiant et signifié, entre dénotation et connotation, ou entre l'apparence et la réalité. Il s'agit de l'esprit de *contradiction* qui anime de nombreux personnages, et dont nous avons déjà eu un exemple à travers la « nature rebelle » (« contrary nature », p. 737) de Frankland qui ne consent à révéler à Watson l'emplacement de la cachette de « the Man on the Tor » qu'à la condition que ce dernier affiche un total désintérêt pour la question — désintérêt simulé, certes, et donc également marque de l'hypocrisie (forcée) du personnage. Mais de nombreux autres exemples viennent à l'esprit, qui tendent à montrer à quel point le « Démon de la contradiction », pour citer Poe, habite les personnages et le roman tout entier. Sherlock Holmes lui-même ne se sent-il pas stimulé par l'adversité ? : ***« There is nothing more stimulating than a case where everything goes against you »*** (p. 696). De même, de façon assez inexplicable, Watson réagit par une bravade — ou est-il réellement sérieux ? — à l'exposé de Stapleton lui relatant le danger permanent que constitue le « great Grimpen Mire » :

"I shall try my luck some day." He looked at me with a surprised face. "For God's sake put such an idea out of your mind," said he. "Your blood would be upon my head. I assure you that there would not be the least chance of your coming back alive. It is only by remembering certain complex landmarks that I am able to do it." (p. 708)

Et surtout, dans ce même chapitre 7, répondant à une question de Beryl Stapleton, Watson attribue à sir Henry une obstination et un esprit de contradiction qu'il semble bien lui-même partager :

"[...] The world is wide. Why should he wish to live at the place of danger?" "Because it is the place of danger. That is Sir Henry's nature.[...]" (p. 712)

L'avenir lui donnera d'ailleurs raison puisque sir Henry, lors de la poursuite de Selden, brave l'interdiction, énoncée par la Légende et par Sherlock Holmes, de sortir sur la lande

après la tombée du jour, et il s'entête même à poursuivre la chasse faite à Selden alors que Watson lui propose de renoncer :

"Shall we turn back?" "No, by thunder; we have come out to get our man, and we will do it. We are after the convict, and a hell-hound, as likely as not, after us. Come on. We'll see it through if all the fiends of the pit were loose upon the moor." (p. 725)

C'est bien d'ailleurs cet entêtement et ce refus d'obéir que Sherlock Holmes lui reproche lorsque, devant le corps de Selden qu'il prend pour le cadavre du baronnet, il s'écrie : ***« But how could I know—how could I know—that he would risk his life alone upon the moor in the face of all my warnings? »*** (p. 744). Enfin, bien sûr, la contradiction apparente qui, à la fin du texte, consiste à demander à sir Henry de jouer le rôle d'appât, de traverser la lande la nuit, alors que c'est précisément ce que le détective avait interdit au baronnet tout au long de l'intrigue, entre bien dans ce registre de l'annulation de la parole d'autrui — ici, de sa propre parole passée, et des propres recommandations formulées par Holmes :[287]

"One more direction! I wish you to drive to Merripit House. Send back your trap, however, and let them know that you intend to walk home." "To walk across the moor?" "Yes." "But that is the very thing which you have so often cautioned me not to do." (p. 751) It had not crossed my mind, however, that he would wish me to go with him, nor could I understand how we could both be absent at a moment which he himself declared to be critical. (p. 751-752)

B. Une stratégie de l'interruption et de l'intermittence.

Qu'il s'agisse de l'ironie, de la dissimulation ou de la contradiction d'autrui ou de soi-même, les trois procédés étudiés ont ceci de commun qu'ils visent à utiliser la faille référentielle et, partant, rendent cette faille d'autant plus visible. L'opposition entre signifiant et référent est ici patente : ainsi, l'esprit de contradiction de certains personnages révèle leur propension à donner à un signifiant déterminé à un signifié contraire, opposé au signifié de départ : par exemple, sir Henry ne devrait pas braver l'interdiction de Holmes, donc il va le faire ; l'interdiction représente ici un signifiant dont le signifié, pour sir Henry, nie sa dénotation première, son signifié originel. Nous sommes donc confrontés, finalement, à un système où les injonctions du langage sont « indécidables », notion déjà rencontrée auparavant mais ici notre analyse a mis en lumière une caractéristique inédite de ce système, à savoir que ce sont les personnages eux-mêmes, à travers les procédés décrits, qui contribuent à cette indécidabilité, et ils n'y sont plus simplement soumis par l'entremise des métatextes.

On trouverait de nombreux autres exemples de la faille référentielle en dehors des procédés exposés, bien que ce soient là les trois grandes directions que prend dans le roman la critique de la (croyance en la) référentialité. Citons, entre autres, le désir de « précision » affiché par Holmes et Mortimer dans leur dialogue, pages 672-673 : « a man

[287] Beryl Stapleton cherche directement à réaliser cette « autocontradiction », cette annulation de ses propres paroles passées, lorsqu'elle tente de convaincre Watson de l'inanité des avertissements qu'elle lui a lancés, quelques minutes auparavant, le prenant pour sir Henry (voir chapitre 7, pp. 711-712).

of precise mind », « the man of precisely scientific mind », « the precisely scientific mind ». De même, Holmes interrompt plusieurs fois sir Henry pour préciser sa description de la lettre anonyme — et peut-être aussi pour démontrer sa rigueur d'analyse et d'observation :

"So far as I can follow you, then Mr Holmes," said Sir Henry Baskerville, "someone cut out this message with a scissors—" "Nail-scissors," said Holmes. [...] "That is so. Someone, then, cut out the message with a pair of short-bladed scissors, pasted it with paste—" "Gum," said Holmes. (p. 687)

Cependant, ce souci de rigueur dans la dénomination ne permet pas au détective d'attribuer, nous l'avons vu, un signifié déterminé à la lettre anonyme, ni même de décider du crédit à accorder à la Légende. C'est-à-dire que les personnages sont malgré tout dans un système où le signifiant est faillible, ce que ne reconnaît pas Stapleton qui lui, bien sûr, reste du côté de la fusion et de la croyance en la référentialité, c'est-à-dire la croyance que le mot « recouvre » la chose. Cette croyance apparaît explicitement au détour de son premier entretien avec Watson : ***« When Mortimer told me your name he could not deny your identity »*** (p. 706). Il va s'agir à présent de déterminer dans quelle mesure les personnages qui rejettent l'approche fusionnelle du langage peuvent articuler une *autre* perspective à travers les stratégies qui remettent en cause la référentialité stricte du système langagier.

Si nous revenons sur ces stratégies — l'ironie, la dissimulation et la contradiction — nous pouvons observer qu'elles opposent signifiant et signifié de manière que le lecteur en arrive à douter de leur interprétation littérale, ce qui *freine* considérablement l'appréhension du texte en tant que *medium* d'une intrigue définie. Dès lors, l'effet sur le lecteur, si l'on veut bien adopter un instant un point de vue quelque peu poesque, est assurément un *ralentissement* de la lecture puisqu'il devient progressivement systématique de voir telle interprétation, que l'on avait crue valide, contredite par une autre, plus loin dans le texte. Ainsi, lorsque Holmes se contredit lui-même et contredit ses propres recommandations en demandant à sir Henry de rentrer à pied, seul, de nuit à Baskerville Hall (page 751, chapitre 13), le lecteur voit la valeur de cette interdiction instantanément annulée, contredite, par celui-là même qui l'avait formulée. Le lecteur est donc confronté à une série d'énoncés contradictoires — ou de valeurs contradictoires attachées à des énoncés « indécidables » —, ce qui créé un effet non seulement de lenteur, de ralentissement de la lecture, mais aussi d'*intermittence*, d'alternance de valeurs positives et négatives, de dénotations et de connotations, de signifiés littéraux et figurés. Ce sont ces effets particuliers qui vont permettre de définir la stratégie d'ensemble, plus vaste, des personnages face au langage et à son arbitraire, son extériorité au sujet, en somme son altérité.

Le roman présente une caractéristique qui donne sens à l'ensemble des procédés observés et les concentre sur un seul effet à produire chez le lecteur. Nous avons déjà remarqué, à propos du personnage de Sherlock Holmes,[288] que son identité pose problème dans la mesure où, notamment, il est prompt à passer sans transition d'un sujet à un autre et à tenir un discours relativement décousu, n'hésitant pas à abandonner le

[288] Voir *supra*, chapitre II, pp. 301-304.

sujet de l'enquête qu'il est en train de mener pour se consacrer à tout autre chose :

"[...] Might I ask you to hand me my violin, and we will postpone all further thought upon this business until we have had the advantage of meeting Dr Mortimer and Sir Henry Baskerville in the morning." (p. 685) Sherlock Holmes had, in a very remarkable degree, the power of detaching his mind at will. For two hours the strange business in which we had been involved appeared to be forgotten, and he was entirely absorbed in the picture of the modern Belgian masters. He would talk of nothing but art, of which he had the crudest ideas, from our leaving the gallery until we found ourselves at the Northumberland Hotel. (p. 692) "[...] And now, my dear Watson, we have had some weeks of severe work, and for one evening, I think, we may turn our thoughts into more pleasant channels. I have a box for Les Huguenots. Have you heard the De Reszkes? Might I trouble you then to be ready in half an hour, and we can stop at Marcini's for a little dinner on the way?" (p. 766)

Or, il convient de remarquer que ce trait de caractère — ou plutôt, comme nous l'avons vu au chapitre II, ce trait de « non-caractère » — s'inscrit dans une perspective plus large dans la mesure où toute une stratégie de l'interruption est mise en place dans le roman, qui donne un sens nouveau à l'expérience de la lecture de l'oeuvre. Commençons donc par un bref recensement des cas d'interruption — de la pensée de l'énonciateur, du discours du locuteur, de l'action des personnages, du fil de l'intrigue — qui abondent dans le texte. Le premier exemple qui vienne à l'esprit est celui de l'interruption par Stapleton de la cour faite à Beryl Stapleton par sir Henry (page 718-719), mais il en existe bien d'autres. Ainsi, Holmes s'interrompt lorsqu'il sent le parfum de Beryl sur la lettre anonyme expédiée à sir Henry (pp. 688), lorsqu'il entend sir Henry tancer les domestiques de son hôtel londonien (p. 693), lorsqu'il entend le chien hurler, la nuit où Selden trouve la mort, sur la lande (p. 743), lorsqu'il voit Stapleton arriver peu après (p. 745), et lorsqu'il voit le portrait de Hugo Baskerville et reconnaît dans ce portrait le visage de Stapleton (p. 749). Il importe de constater que la plupart de ces interruptions sont introduites par la même exclamation — « Halloah! » — et que les interruptions du discours des autres personnages le sont aussi par le même terme, le plus souvent. Ainsi, le lecteur aborde ce mot comme le signal d'une stratégie délibérée du texte qui lui apparaît d'autant plus cohérente qu'elle est systématique et récurrente ; d'autre part ce signifiant — « Halloah » — n'a encore une fois aucun signifié prédéterminé puisqu'il est utilisé chaque fois pour introduire de nouvelles remarques, de nouveaux événements sans rapport direct entre eux, et donc il recouvre des significations fort variées. Nous le trouvons ainsi de nouveau lorsque Watson interrompt Stapleton pour attirer son attention sur le cri du chien qui résonne sur la lande (p. 708). Watson se fait à son tour couper la parole : il est interrompu un peu plus loin, page 709, lorsque Beryl, sans le laisser parler, le met en garde contre les dangers du lieu, le prenant alors pour sir Henry. Et encore une fois ce mot revient pour signifier l'étonnement de Mortimer devant le soldat gardant la route qui mène à Baskerville Hall (p. 701). Enfin, Watson va lui aussi interrompre Barrymore lorsque ce dernier s'apprête à s'étendre un peu trop sur les raisons qui l'ont amené à dissimuler l'existence d'un fragment d'une lettre signée « LL » et adressée à sir Charles le soir de sa mort (p. 729).

Ces divers exemples restent néanmoins partiels quant à l'exploration d'une stratégie

de l'interruption car il faut bien voir que cette stratégie va jusqu'à envahir le discours des personnages, même lorsque ce discours s'apparente en fait au monologue. Ainsi, un personnage comme Watson, exposant le résumé de ses investigations, offre parfois le spectacle étonnant d'un homme qui pose un principe ou une interprétation pour immédiatement se contredire, interrompant de la sorte le fil d'une pensée aux prises avec les affres du fantastique.[289] Comment en effet « décider » de l'interprétation proposée par Watson quant à la nature des événements survenus sur la lande devant un discours tel que celui qu'il tient au début du chapitre 10 :

A spectral hound which leaves material footmarks and fills the air with its howling is surely not to be thought of. Stapleton may fall in with such a superstition, and Mortimer also; but if I have one quality upon earth it is common sense, and nothing will persuade me to believe in such a thing. To do so would be to descend to the level of these poor peasants who are not content with a mere fiend-dog, but must needs describe him with hell-fire shooting from his mouth and eyes. Holmes would not listen to such fancies, and I am his agent. But facts are facts, and I have twice heard this crying upon the moor. Suppose that there were really some huge hound loose upon it; that would go far to explain everything. But where could such a hound lie concealed, where did it get its food, where did it come from, how was it that no one saw it by day? (p. 727)

Bien sûr, ce passage retranscrit également le désarroi du narrateur face à l'intrigue, mais par sa formulation spécifique, qui alterne des énoncés contradictoires, il ressortit bien à la stratégie de l'interruption qui imprègne tout le roman.

Quel but vise cette stratégie précisément ? Tous les procédés étudiés qui remettent en cause la référentialité — ironie, dissimulation, contradiction, puis interruption et enfin autocontradiction — tissent dans le texte la trame d'une expérience particulière de la lecture, lecture toujours intermittente, toujours ralentie par les interprétations et les énoncés contradictoires, si bien que le texte n'est jamais totalement appréhendé par le lecteur dans ses contradictions puisqu'il reste fait d'un langage « indécidable ». Dès lors, au cours d'une lecture ralentie, marquée par l'alternance des contraires et l'appréhension partielle des signifiés, le lecteur va se laisser porter par ce *rythme* particulier créé par une structure et une stratégie de l'intermittence. Cette structure est celle d'un texte qui offre à son lecteur une expérience de lecture particulière en dehors d'une herméneutique classique qui organiserait l'oeuvre et sa « consommation », sa lecture, autour de la question du sens de la culpabilité et du crime, diégétiquement parlant (c'est le « roman problème » dans la perspective classique où l'on se demande avant tout qui a tué ou volé ou enfreint la loi de tout autre manière). En effet, si le lecteur accepte de percevoir le flux alternatif qui fait la structure du texte, il abandonne la quête du sens dans l'acception générique qui recouvre, globalement, la fixation des rôles de suspect, de victime et de criminel, puisque nul sens définitif n'est accessible dans cette structure.[290] En revanche, et c'est là que la structure de l'oeuvre prend tout son sens, le lecteur — au sens de Lecteur Modèle chez Umberto Eco — aborde cette structure d'intermittence comme un signifiant

[289] Watson ne sait en effet pas quelle interprétation — surnaturelle ou rationnelle — donner au problème policier qui lui est posé, indécision qui est le propre du genre fantastique. Voir sur ce sujet Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, 190 pages.

sans signifié, mais un signifiant qui accepte donc tout signifié et, partant, constitue un point de départ à une « rêverie » du sujet lisant, toujours fondée sur le texte. Nous sommes ici dans une perspective qui implique un intérêt porté au signifiant, car l'expérience du lecteur se fonde bien toujours sur une structure avérée du texte, présente pour le guider dans une certaine mesure. Cette « rêverie » du lecteur, que nous avons auparavant appelée « sortie » du lecteur hors du texte, laisse bien sûr des traces dans le texte, et nous allons nous employer à les explorer afin de consolider et développer notre analyse. Mais un exemple permettra sans doute de préciser notre propos : on rencontre parfois dans *The Hound of the Baskervilles* des indices qui sont autant de « clins d'oeil » faits au lecteur pour lui permettre de cerner les éléments essentiels de la stratégie textuelle et narrative dont nous avons proposé une interprétation. Ainsi, les titres des essais dont le Docteur Mortimer est l'auteur sont éminemment significatifs : « Is Disease a Reversion? », « Do We Progress? », « Some Freaks of Atavism » (voir le chapitre 1, page 671). Ces titres peuvent se référer à l'exploration des pulsions primitives et du déterminisme, de l'hérédité, thèmes que nous avons étudiés dans notre deuxième chapitre,[291] mais aussi au mécanisme de l'ironie, voire à celui de la contradiction, qui consiste en un retournement, une inversion d'un signifié en un signifié contraire — ou d'une dénotation en une connotation. Ces mécanismes et ces éléments thématiques au coeur de la stratégie textuelle sont mis en lumière de façon incidente par cette référence aux travaux de Mortimer, mais ils constituent bien des indices adressés au lecteur pour lui signaler un certain « trajet » à suivre dans son expérience de lecture.

Une dernière remarque peut être formulée afin d'établir un lien avec la vision que nous avons développée à la fin de notre deuxième chapitre, concernant le déterminisme sous-jacent chez Holmes et chez d'autres personnages. On se souvient que ce déterminisme — qui prend souvent la forme d'une croyance à l'hérédité de certains traits de caractère — vise à présenter une approche globale, complète, de la réalité, où tout fait sens dans un système « pansémiotique ». Or le problème du langage et de son rapport au réel, c'est-à-dire de sa référentialité, se situe bien dans ce même schéma qui consiste à ordonner le réel selon un système donné, mais nous avons vu que, comme le système déterministe présente des inconvénients de par son caractère rigide et socialement conservateur, de même, le langage, défaillant dans sa référentialité, ne peut représenter la multiplicité du réel. C'est donc dans le rapport du lecteur au texte, tel que ce rapport est organisé par les stratégies textuelles, que nous allons chercher une autre cohérence. Mais remarquons aussi que cette recherche prend un caractère quasi-métaphysique lorsque, à plusieurs reprises, les personnages en évoquent l'objet :

"[...] You don't seem quite to have made up your mind whether it's a case for a policeman or a clergyman." "Precisely." (p. 689) "[...] But now we have to prove

[290] Cette fixation des rôles entre dans la théorie de ce que Jacques Dubois appelle le « carré herméneutique », définissant les rôles de victime, coupable, enquêteur et suspect (*Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992, chapitre V). Bien sûr, Jacques Dubois remarque également que le genre policier ne fixe pas définitivement tel rôle sur tel personnage, et que les personnages ne sont pas destinés à ne jouer qu'un seul rôle, et il montre bien, à travers notamment son analyse de *L'Affaire Saint-Fiacre* de Georges Simenon, que le même personnage peut jouer plusieurs rôles au cours de l'intrigue (voir p. 95 sq.)

[291] Voir *supra*, pp. 317-322.

"Cyberthèses ou Plateforme" - © Celui de l'auteur ou l'autre

the connection between the man and the beast. [...]" (p. 744)

En effet, si les interrogations que l'intrigue suscite dans le récit de Watson se ramènent à la question du réel et de sa représentation, notamment langagière, ces interrogations concernent par conséquent aussi le domaine du *sens* global (et du non-sens, ou de la difficulté à dégager un sens) à attribuer au monde, au réel, par l'homme. Cette recherche policière jamais achevée — et donc jamais vraiment aboutie[292] —, cette quête de l'indicible dans un système langagier « faillé », présente donc un aspect plus vaste, plus large qui est celui de l'homme et de sa place dans le monde, de son rapport à l'au-delà et de la question du bien et du mal. Autant d'interrogations qui resteront, bien sûr, sans réponses définitives, mais la moindre qualité du texte n'est pas de poser ces questions, ni de les introduire dans l'intrigue à travers des formalisations significatives et novatrices.

III. LES OUVERTURES DU TEXTES ET LE RÔLE DU LECTEUR.

Si la stratégie textuelle développée dans *The Hound of the Baskervilles* vise à produire un effet sur le lecteur (ou Lecteur Modèle, supposé réagir aux configurations mises en oeuvre par le texte), nous devrons donc trouver des indices, des traces laissées par cette interaction programmée entre texte et lecteur. Tout au moins peut-on penser que cette stratégie textuelle s'inscrit dans une problématique d'ensemble autour du rôle du lecteur. Nous allons maintenant explorer cet aspect de l'oeuvre en gardant sans cesse à l'esprit une caractéristique marquante de la « geste holmesienne »,[293] c'est-à-dire son « ouverture ».

A. Oeuvre-culte et oeuvre ouverte.

Dans un de ses ouvrages, Umberto Eco considère que l'attrait d'une oeuvre ou d'un personnage, notamment littéraires, et le culte, en quelque sorte, qui peut leur être voué, tiennent à sa capacité à être considéré comme réel — on sait que c'est bien le cas de Sherlock Holmes, qui aujourd'hui encore reçoit de nombreuses lettres à son « domicile » du 221 bis, Baker Street à Londres —, et U. Eco explique l'attrait « intemporel » et le rayonnement de certaines oeuvres littéraires par leur qualité de *dissociabilité*, qui leur permet de présenter un univers remodelable à l'infini par la fantaisie du lecteur :

Quand cela devient-il facile d'attribuer une existence réelle à un personnage fictif ? [...] Eh bien, selon moi, cette vie extratextuelle et intratextuelle des personnages coïncide avec le phénomène du culte. Pourquoi un film devient-il un cult movie, pourquoi un roman ou un poème deviennent-il un cult book ? Il y a longtemps, essayant d'expliquer la raison pour laquelle Casablanca était devenu un objet de culte, j'ai émis l'hypothèse qu'une condition du succès et du culte était la « dissociation » de l'oeuvre. Mais dissociation implique « dissociabilité ». Je m'explique. On sait aujourd'hui que Casablanca a été construit au jour le jour, sans savoir comment l'histoire finirait ; si Ingrid Bergman s'y montre tellement

[292] Voir les propos de Holmes au chapitre 15, p. 761 : « So each of my cases displaces the last ».

[293] C'est le terme employé par Pierre Nordon dans son ouvrage : *Sir Arthur Conan Doyle, L'Homme et l'oeuvre*, Paris, Didier, 1964.

fascinante et mystérieuse, c'est qu'en tournant, elle ignorait encore lequel des deux hommes elle devrait choisir à la fin et elle leur souriait donc avec ambiguïté et une égale tendresse. En outre, nous savons que, ayant à mener à bien une histoire indéterminée, scénaristes et metteur en scène ont convoqué tous les clichés de l'histoire du cinéma et de la narrativité, transformant le film en une sorte de musée pour les cinéphiles. Et c'est pourquoi le film peut être saucissonné en autant de petits bouts dissociés, chacun devenant une citation, un archétype. [...] Dans un célèbre essai, Eliot a émis l'hypothèse que telle était peut-être la raison du succès de Hamlet.[294]

On peut se demander si le corpus que nous avons choisi, voire les enquêtes de Holmes dans leur intégralité, répondent à ce critère précis, car si tel est le cas, nous aurons une indication précieuse pour expliquer l'attrait de cette oeuvre à travers les années, chez des publics fort différents, et ceci nous donnerait peut-être une clé pour comprendre l'interaction entre lecteur et texte, problème qui nous intéresse. Or, il existe bien, dans *The Hound of the Baskervilles* comme dans la plupart des aventures de Sherlock Holmes, une particularité qui fait que le texte est « ouvert »,[295] dissociable, et en tout cas ouvert à de multiples interprétations de la part du lecteur. Nous voulons parler ici, bien sûr, de l'omniprésence dans le corpus des références aux enquêtes menées par Sherlock Holmes mais non narrées par Watson. Ces enquêtes représentent un creux, un non-dit évident, très remarquable dans le texte, mais elles sont parfois en rapport direct avec l'intrigue, comme par exemple cette allusion au(x) crime(s) de Notting Hill à propos de Selden (p. 701), ou bien encore le secours apporté par Holmes à un personnage mineur avant que la narration ne débute, ce qui lui permet néanmoins de réclamer un service en contrepartie durant l'enquête en cours :

"Ah, Wilson, I see you have not forgotten the little case in which I had the good fortune to help you?" "No, sir, indeed I have not. You saved my good name, and perhaps my life." (p. 691)

Bruno Monfort a consacré un article très intéressant à ce trait caractéristique de l'oeuvre de Doyle, et il en tire la conclusion suivante : ces références récurrentes visent à inclure imaginairement les enquêtes de Holmes dans une *série* d'un type assez lâche, assez souple et adaptable, pour permettre au lecteur de ressentir à la fois l'appartenance sérielle du texte et la discontinuité qui fait son indépendance fictionnelle :

Chaque texte produit comme fiction, sans nécessiter d'acte critique, sa propre transcendance lorsqu'il affirme relever d'une série complète aperçue, malgré ou contre l'évidence du réel empirique, dans sa discontinuité, et avec une profondeur ou, pour mieux dire, une épaisseur qu'elle doit à son caractère virtuel tel qu'il est posé par la fiction. [...] Lorsque Holmes ou Watson évoquent l'une ou

[294] ***Six Promenades dans les bois du roman et d'ailleurs, Paris, Grasset, Le Livre de Poche, 1998, pp. 137-138. L'article de T.S. Eliot auquel U. Eco fait référence se trouve dans Essais choisis, Paris, Seuil, 1950, pp. 168-169, traduit de l'anglais par Henri Fluchère.***

[295] Sur la notion de textes « ouverts », voir la citation de *Lector in Fabula* (p. 72), dans notre chapitre III sur Edgar Allan Poe, p. 142, note 25 : « En menant sa stratégie avec perspicacité, il [le texte ouvert] essaiera d'atteindre un seul but : pour nombreuses que soient les interprétations possibles, il fera en sorte que l'une rappelle l'autre, afin que s'établissent entre elles une relation non point d'exclusion mais bien de renforcement mutuel. »

l'autre affaire qui ne fait l'objet d'aucun récit, ils indiquent par là l'un des modes d'emploi de la série, qui n'impose pas la connaissance d'un récit antérieur pour comprendre un récit ultérieur : le mouvement de la série ne se fait pas à partir d'un récit précédent et en direction du récit suivant, mais depuis l'intérieur de chaque texte en direction de la série comme ensemble virtuel.[296]

Si nous cautionnons l'analyse de Bruno Monfort, celle-ci peut néanmoins être menée plus loin dans notre perspective, afin d'explorer plus en détails les rapports du lecteur avec ce texte dont les références, pour une part, lui échappent. Reprenant la théorie du Lecteur Modèle d'Umberto Eco — théorie déjà exposée en détails dans notre étude d'Edgar Allan Poe —, nous pouvons dire que, dans ce cas précis, la coopération textuelle du lecteur est fortement contrariée, bien sûr, mais aussi paradoxalement encouragée. C'est-à-dire que le lecteur, à travers ces références qui situent le texte partiellement *en dehors* de l'intrigue principale, est lui aussi invité à *sortir* du texte pour, par exemple, imaginer ce que furent ces enquêtes « vides » parsemant le coeur du texte. N'a-t-on pas là un exemple assez convaincant de l'ouverture et de la dissociabilité du texte — chaque enquête, et donc l'univers global des aventures de Sherlock Holmes, est en effet à la fois indépendante et partie d'une série —, qui justifient son statut d' « oeuvre-culte », comme U. Eco (et d'autres) parlent de « films-cultes ». Certes, le mécanisme projectif que le lecteur se voit convié à utiliser ne constitue pas une fin en soi, car il s'appuie toujours sur le « texte-source », pourrait-on dire, à savoir l'oeuvre de Doyle. Néanmoins, comme de nombreux auteurs l'ont fait,[297] le Lecteur Modèle se sent bel et bien légitimé à « remplir les blancs » de sa propre lecture et à remplacer les références internes obscures par des suppositions qui font toute une partie du charme des aventures de Sherlock Holmes.

La relation assez « lâche » entre les textes appartenant à la série, et cette série elle-même définie comme ensemble ouvert, contribue donc à faire de ces enquêtes mystérieuses, non narrées par Watson, le point de passage privilégié, pour le lecteur, vers une « sortie » hors du texte lui-même, afin de réaliser un idéal sériel qui, dans les textes, reste à l'état de virtualité. Précisément, ce qui fait l'unité sérielle des histoires de Sherlock Holmes, ce qui permet au Lecteur Modèle de reconnaître tout texte comme appartenant ou non à la série, relève d'éléments éminemment « dissociables » : c'est-à-dire que non seulement les enquêtes de Holmes sont dissociables de la série (aucune ne fait suite logique à l'autre, sur le plan diégétique), mais en outre, elles se signalent comme appartenant à l'uniovers diégétique des aventures du Grand Détective par une série d'éléments eux-mêmes séparables, indépendants de l'histoire et de la série, et que les successeurs de Doyle n'ont bien sûr pas hésité à utiliser afin d'afficher le lien de leurs

[296] ***« Sherlock Holmes et le "plaisir de la non-histoire" — Série et discontinuité », Poétique, numéro 101, 1995, pp. 47-67. Sur ce point, voir aussi Pierre Nordon, op. cit., p. 259.***

[297] Voir *Sherlock Holmes*, sir Arthur Conan Doyle, Paris, Robert Laffont, 2 volumes (vol. 1, 1987, vol. 2, 1988). Dans sa préface, Francis Lacassin note : Le propre fils de l'auteur, Adrian Conan Doyle, donna lui-même le départ de ces vies posthumes, en produisant en 1954, en collaboration avec John Dickson Carr *Les Exploits de Sherlock Holmes*. Le Dr Watson attribuait à son colocataire environ soixante-dix enquêtes ; or il n'en raconte que cinquante-six, se bornant à énumérer les titres d'une douzaine d'autres. Adrian Conan Doyle et John Dickson Carr se sont plu à les imaginer et à en mettre le récit dans la bouche du cher docteur. C'est à s'y méprendre. (p. XXXIX)

écrits avec ceux du créateur de Sherlock Holmes. Ainsi, les écrivains qui ont cherché à combler ces « vides » laissés par la narration de Watson au sujet de certaines enquêtes, ont repris des aspects diégétiques et ythématiques aisément reconnaissables : le violon de Holmes, la paillasse où il fait ses expériences, sa pipe, sa tendance à la toxicomanie, l'atmosphère embrumée d'un Londres victorien — et cette liste n'est opas exhaustive. En somme, nous voyons bien ici que l'imaginaire du lecteur va pouvoir agir et se libérer à travers ces éléments de l'univers holmesien, point de départ de toute une lecture / écriture « seconde » de l'oeuvre, fondée sur les manques à combler dans la narration. En s'appuyant sur ces repères imaginaires « dissociables », et donc transposables à d'autres enquêtes, le cycle des aventures de Sherlock Holmes permet à son lecteur de « sortir » du texte, et il induit même cette réaction par le biais des références à des enquêtes non narrées par Watson.

B. Réflexivité.

Pour développer notre analyse, il ne faut pas perdre de vue que la plupart des aventures de Sherlock Holmes — et *The Hound of the Baskervilles* n'échappe pas à la règle — se singularisent par un traitement spécifique de la notion de série, et donc par l'introduction de références à des enquêtes inconnues du lecteur, mais également que le texte parle souvent de lui-même, par l'intermédiaire de ses personnages,[298] ce qui est aussi une manière de faire signe au lecteur de porter son attention sur des particularités textuelles telles que celles que nous venons d'évoquer. En effet, il nous faut éclaircir le rapport qui existe entre un texte qui, par des références imaginaires et mystérieuses, invite son lecteur à une coopération textuelle forte, et le statut de ce texte dans la mesure où il parle de lui-même. Essayons donc d'analyser cette « réflexivité » du texte discourant sur lui-même, afin de déterminer dans quelle mesure elle est susceptible de modifier, ou de renforcer, le rôle du lecteur dans sa coopération textuelle.

Une première remarque, qui s'impose, a déjà été maintes fois formulée, et notamment par Pierre Nordon[299] : elle concerne l'aspect « théâtral » des aventures de Sherlock Holmes. Dans sa thèse, Pierre Nordon est assez clair et convaincant sur ce sujet, et l'on retiendra donc surtout que, dans *The Hound of the Baskervilles*, cette « théâtralité », lorsqu'elle s'exprime directement par la bouche de Holmes, a souvent pour conséquence de mettre en relief l'aspect intensément dramatique de l'intrigue, de sorte que le texte s'annonce par avance comme similaire à une pièce de théâtre :

"[...] Now is the dramatic moment of fate, Watson, when you hear a step upon the stair which is walking into your life, and you know not whether for good or ill. [...]" (p. 671) "[...] This, then, is the stage upon which tragedy has been played,

[298] Nous avons déjà fait cette remarque à propos de Collins au sujet, par exemple, de son personnage Betteredge, qui interpelle souvent le lecteur pour formuler certaines remarques ayant trait à son propre récit : voir notre deuxième partie, chapitre I, pp. 185-187.

[299] Voir *supra*, notre chapitre I, page 279, note 29. Voir aussi P. Nordon, *op. cit.*, pp. 267-270, et notamment p. 269, où il écrit : « L'esthétique du cycle holmésien possède les avantages et les inconvénients de l'esthétique de théâtre. Elle limite strictement le champ d'exploration psychologique, mais elle permet une exploitation bien dirigée et équilibrée des situations et des épisodes. »

and upon which we may help to play it again." (p. 684)

Cette réflexivité prend un tour différent lorsque le texte accentue son propre caractère sériel à travers une comparaison implicite ou explicite avec les aventures précédentes, relatées ou non par Watson — comparaison qui situe bien l'oeuvre dans un rapport sériel mais qui fait aussi dire au texte quelque chose de lui-même et de sa position dans la série :

"[...] When taken in conjunction with your uncle's death I am not sure that of all the five hundred cases of capital importance which I have handled there is one which cuts so deep. [...]" (p. 693) Holmes himself had said that no more complex case had come to him in all the long series of his sensational investigations. (p. 705) "[...] I told you in London, Watson, and I will tell you now again, that we have never had a foeman more worthy of our steel." (p. 747)

Enfin, et c'est là un élément des plus importants, le roman recèle également quelques indices plus « directs » de réflexivité, notamment lorsque les personnages se réfèrent à l'univers romanesque en général ou lorsqu'ils accentuent l'appréhension du texte comme « narration » :

"I seem to have walked right into the thick of a dime novel," said our visitor. (p. 688) "There now!" said Holmes, bitterly, as he emerged panting and white with vexation from the tide of vehicles. "Was ever such bad luck and such bad management, too? Watson, Watson, if you are an honest man you will record this also and set it against my successes!" (p. 690)

Ces deux exemples pourraient avoir des effets contraires : le premier vise à installer le locuteur dans un univers non-fictionnel, alors que le second rappelle au lecteur que ce qu'il lit est une narration rapportée par Watson, narrateur très peu fiable. Cependant, le résultat est le même, car les propos de sir Henry ont une résonance ironique dans l'esprit du lecteur, puisque sir Henry est bel et bien un personnage de roman. La réflexivité du texte s'affiche donc ici assez directement.

Un tel retour du texte sur lui-même, associé à de mystérieuses références à des enquêtes inconnues, incite le lecteur à s'attarder sur le texte et son statut, ainsi que sur les problèmes, déjà évoqués, liés à la référentialité du langage, car la réflexivité de l'oeuvre, le métadiscours sur le texte, est une façon de poser la question de ce que recouvre le langage, de ce qui est fictionnel ou non : si le texte parle de lui-même comme texte, recouvre-t-il une réalité, un réel en dehors du système langagier ?Nous sommes ici en désaccord avec Umberto Eco lorsqu'il écrit, dans *Six Promenades dans les bois du roman et d'ailleurs* :

Le fait de prendre au sérieux les personnages fictifs produit en outre une narrativité intertextuelle, où l'intervention — dans un roman ou un drame — du personnage d'un autre roman va jusqu'à fonctionner comme signal de véridicité [...] Quand les personnages fictifs peuvent émigrer de texte en texte, cela signifie qu'ils ont acquis un droit de citoyenneté dans le monde réel, s'affranchissant du récit qui les a créés. (p. 136)

Selon notre interprétation, au contraire, ce type de jeu intertextuel a d'abord pour conséquence d'accentuer l'appréhension du caractère fictif d'une oeuvre, même si, bien sûr, cette appréhension peut entrer dans un certain « plaisir du texte » qui prend parfois des résonances humoristiques.[300] C'est cette question essentielle de l'ordre du langage,

et de la référentialité, qui ressort de l'analyse que l'on peut faire d'un dernier exemple, plus « caché », de réflexivité dans le roman. En effet, nous pouvons remarquer que Watson utilise parfois le terme « supreme » dans son compte-rendu des événements, lorsqu'il décrit quelques épisodes — ou lorsqu'il ressent quelques sentiments — particulièrement intenses :

Always there was this feeling of an unseen force, a fine net drawn round us with infinite skill and delicacy, holding us so lightly that it was only at some supreme moment that one realized that one was indeed entangled in its meshes. (p. 739) Every stride of the horses and every turn of the wheels was taking us nearer to our supreme adventure. (p. 754)

Or, page 740, les paroles de Sherlock Holmes, que Watson vient de découvrir sur la lande dans l'abri de « the Man on the Tor » reprennent cette expression du narrateur alors que Holmes, bien sûr, n'est pas censé, à ce moment connaître les expressions employées par Watson dans son récit :

"[...] when I see the stub of a cigarette marked Bradley, Oxford Street, I know that my friend Watson is in the neighbourhood. You will see it there beside the path. You threw it down, no doubt, at that supreme moment when you charged into the empty hut."

L'effet comique de cette reprise — Holmes tourne en dérision l'emphase de Watson narrateur — se double d'une suggestion de la puissance quasi-télépathique du détective ; mais surtout, cet épisode relève de la métalepse, telle que Gérard Genette la définit.[301] En effet, il y a bien ici « chevauchement » entre deux niveaux narratifs distincts : celui du récit de Watson et celui des propos de Holmes retranscrits en style direct. Cette métalepse pose une fois de plus la réflexivité d'un texte qui, à travers le discours de Sherlock Holmes, mime les propres tics de langage d'un autre narrateur, de sorte que le texte global, le roman, parle de lui-même à travers l'un de ses personnages et narrateurs de second niveau : Holmes. D'autre part, il est bien question de la référentialité du langage, qui est remise en cause puisque les frontières entre niveaux narratifs, entre fiction et réalité, entre signifiant et signifié, s'estompent et se brouillent, ce qui est le propre de la métalepse : ce « jeu narratif » fait fi des règles qui régissent le réel et qui ne reconnaissent pas la lecture des pensées ou la transmission télépathique — à moins de supposer que Watson ait volontairement (ou inconsciemment ?) inscrit ce « supreme » (p. 739) afin d'inviter le lecteur à une approche peu flatteuse de ses talents de narrateur, mais ce serait aller un peu loin. Non, nous sommes bien ici en présence d'une métalepse qui remet en cause les limites entre fiction et réel, et la référentialité du langage.

Au-delà de cette remise en cause, les différents exemples de réflexivité dans le roman s'inscrivent bien dans une stratégie d'écriture particulière qui vise, comme les références à de mystérieuses enquêtes non relatées par Watson, à favoriser la sortie du

[300] Voir l'exemple que donne U. Eco, p. 136-137, *op. cit.*

[301] Voir notre chapitre I sur Edgar Allan Poe, pp. 37-38, note 18, et notre citation de Gérard Genette, « Discours du récit », in *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 245 : « Le plus troublant de la métalepse est bien dans cette hypothèse inacceptable et insistante, que l'extradiégétique est peut-être toujours diégétique, et que le narrateur et ses narrataires, c'est-à-dire vous et moi, appartenons peut-être encore à quelque récit. »

lecteur hors du texte, dans la mesure où le roman accentue sa propre fictionalité, « parade » sa nature textuelle jusqu'à la contradiction interne (c'est le cas de la métalepse, chevauchement de niveaux narratifs au départ distincts). Ceci contribue encore à poser le texte comme système solipsiste qui parle de lui-même — et paradoxalement ouvert puisque cette réflexivité permet au lecteur de ne pas se sentir entièrement dans le texte et donc de s'y impliquer par d'autres moyens que l'adhésion référentielle, c'est-à-dire notamment par l'interprétation « hors-texte », la sortie hors du texte et le vagabondage, la rêverie littéraire qui s'y rattache.

C. Un « trou » dans le texte.

Si le lecteur est invité à de tels vagabondages, c'est bien pour réaliser et rencontrer son propre désir et rencontrer le « plaisir du texte » lié à l'expérience d'une oeuvre ouverte. Or, cette sortie hors du texte, si elle est favorisée tout au long du roman par les procédés que nous avons exposés, se voit offrir une voie d'accomplissement privilégiée à la fin de l'oeuvre, comme pour marquer que ce texte ouvert ne prend pas réellement fin mais se prolonge à travers l'expérience de chaque lecteur. Quelle est donc cette voie ?

Pour répondre à cette question, nous allons faire un détour par une enquête peu connue et peu étudiée du cycle holmesien : *The Adventure of the Creeping Man* (publié dans « The Strand Magazine » en 1923). Ce texte, situé à la fin du cycle des aventures de Sherlock Holmes, relate comment le détective, engagé par un certain Bennett, assistant du Professeur Presbury et fiancé à sa fille Edith, découvre que ce Professeur, dans le but de gagner une nouvelle jeunesse afin de séduire la fille d'un collègue, Alice Morphy, s'injecte un sérum provenant de Prague et préparé par un certain H. Lowenstein à partir de l'organisme d'un singe, le langur à tête noire. Or, tout ceci explique le comportement étrange du Professeur, plus proche de celui d'un primate que d'un universitaire... Mais c'est surtout le dénouement du texte qui nous intéresse, dans la mesure où il propose une fin « ouverte » d'une façon très particulière. En effet, dans un anglais assez approximatif, la lettre de Lowenstein que Holmes, Watson et Bennett découvrent dans le laboratoire du Professeur Presbury laisse entendre qu'un autre client, inconnu, réside en Angleterre et utilise aussi ce sérum dangereux : ***« I beg you to take every possible precaution that there be no premature revelation of the process. I have one other client in England, and Dorak is my agent for both. »*** (p. 1083). Holmes semble faire peu de cas de cette information, qui pourtant révèle un danger certain, et il prétend pouvoir régler ce problème par une simple lettre adressée à Lowenstein : ***« When I have written to this man and told him that I hold him criminally responsible for the poisons which he circulates, we will have no more trouble »*** (p. 1083).

Dans son article consacré à ce texte,[302] Jean-Pierre Naugrette remarque que l'introduction de cette référence à un mystérieux second client anglais du Docteur Lowenstein ne peut être balayée d'un revers de la main par le lecteur, comme semble le faire Sherlock Holmes, mais qu'au contraire cette référence légitime le lecteur à chercher des indices textuels relatifs à l'identité de ce client :

[302] « Détection sur Sherlock Holmes : le client du Dr Lowenstein », *Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise*, numéro 15, 1994, pp. 55-116.

Puisque le détective semble un mauvais lecteur du cas dont il s'occupe, c'est le lecteur qui a envie d'en savoir un peu plus, de devenir lui-même détective. Dernière inversion des rôles, qui n'est pas la moins périlleuse, puisque le rôle du lecteur a semble-t-il été prévu par l'auteur (le détail du client est trop important pour ne pas être remarqué), sans avoir été écrit. Cette prévision est trop belle pour ne pas être suspecte : en condamnant le lecteur à échafauder des hypothèses, l'auteur l'oblige à se dévoiler comme lecteur, à exhiber les présupposés de sa lecture, à exposer ses méthodes. Prévue, organisée par le texte, la lecture du texte devient alors critique, à tous les sens du terme, si elle s'aventure à résoudre l'énigme du mystérieux client du Dr Lowenstein. (p. 89)

J.-P. Naugrette note que les manques, et l' « ouverture » des aventures de Sherlock Holmes à travers par exemple les références multiples à des enquêtes mystérieuses, permettent au lecteur de jouer pleinement son rôle, parfois jusqu'au fantasme :

Le manque ou l'allusion, dans le texte de départ, transforme alors le rôle du lecteur en celui d'écrivain potentiel : c'est le cas de Reouven, qui d'évidence a beaucoup lu Conan Doyle et connaît le cycle par coeur, mais ce pourrait être aussi celui d'un lecteur qui fantasmerait à partir de ces allusions ou de ces manques. (p. 93)

Mais, en dehors du fantasme, il est possible également pour le lecteur d'interpréter le texte — et non pas de l'utiliser, selon la distinction d'Umberto Eco dans *Lector in Fabula* [303] — afin de chercher les indices textuels qui permettraient de répondre à la question du second client, question posée par le texte lui-même. Arguant du fait que Holmes ne manifeste aucune réaction à la découverte de la lettre de Lowenstein mentionnant ce second client, et aussi de l'assurance tranquille avec laquelle Holmes prétend faire cesser le trafic du sérum, J.-P. Naugrette conclut que ce mystérieux client ne peut être que Sherlock Holmes lui-même (voir p. 97, *loc. cit*.), d'autant plus que les ressemblances sont nombreuses entre Holmes et Presbury, et que Holmes a déjà eu affaire à la Bohême et à Prague dans *A Scandal in Bohemia*. Dans cette dernière enquête, inspirée de *The Purloined Letter*, Sherlock Holmes, engagé par le comte von Kramm pour récupérer une photographie compromettante, se fait berner par une femme, Irene Adler, qui le laisse « en souffrance », comme la lettre qu'elle substitue à la photographie recherchée, et qui porte la suscription : « Sherlock Holmes, Esq. To be left till called for » (p. 174). Selon J.-P. Naugrette, donc, *The Adventure of the Creeping Man* viendrait mettre un terme à un blocage très ancien puisque *A Scandal in Bohemia* est une des premières enquêtes menées par Holmes :

La lettre de Holmes à Lowenstein, qui fait écho à celle du comte von Kramm à Holmes une vingtaine d'années plus tôt, peut alors être lue comme le bouclage d'une longue boucle si l'on considère qu'elle aborde les mêmes motifs sensibles que la première : Prague, le dédoublement, le désir sexuel impossible, en un mot, la femme. (p. 102)

A travers ce « retour à l'envoyeur », et cette lettre hors-texte destinée à Lowenstein et surtout à Prague, Holmes se libère enfin et libère sa propre sexualité, pour enfin devenir lui-même.

[303] *op. cit*., pp. 73-75.

Comme *The Adventure of the Creeping Man* s'achève sur une ouverture mystérieuse et sur la mention d'un énigmatique second client, point de départ de bien des conjectures possibles de la part du lecteur, *The Hound of the Baskervilles* recèle également un indice troublant au tout dernier chapitre, lorsque Sherlock Holmes récapitule, en une analepse explicative qui occupe presque tout le chapitre, le déroulement des événements passés. En effet, nous trouvons, page 766, cette référence étonnante à une aventure amoureuse de Stapleton, qui aurait motivé la rébellion finale de Beryl : ***« She taxed her husband with his intended crime and a furious scene followed, in which he showed her for the first time that she had a rival in his love »***. Cette rivale ne peut pas être Laura Lyons, que Stapleton n'a fait que manipuler afin de piéger sir Charles, et le mystère reste donc entier quant à l'identité de la maîtresse de Stapleton. Comme *The Adventure of the Creeping Man* résout, à travers la lettre hors-texte expédiée à Lowenstein, le blocage du désir de Holmes pour Irene Adler depuis *A Scandal in Bohemia*, de même, ici, la place et le rôle de la femme — qui, nous l'avons vu dans notre deuxième chapitre, est un des thèmes majeurs de l'oeuvre — se trouvent de nouveau mis en relief pour susciter chez le lecteur une réponse et des interrogations ouvertes, à partir d'un « trou » dans le texte. Le mystère du désir pour la femme, ou du désir de la femme, peut donc ici faire l'objet d'une coopération textuelle de la part du lecteur : où va-t-elle mener et quels sont les indices textuels qui peuvent guider le lecteur dans sa recherche d'une réponse à cette question ?

D. Conclusion.

Contrairement à ce qui se passe dans *The Adventure of the Creeping Man*, le personnage mystérieux, dans *The Hound of the Baskervilles*, ne peut appartenir à l'univers diégétique de l'oeuvre, puisque les femmes — Beryl Stapleton, Laura Lyons ou Mrs Barrymore — connues par Stapleton ne sont guère susceptibles d'être sa maîtresse. Qui peut-être cette femme mystérieuse, ou plutôt quel rôle structurel peut-elle jouer dans le roman ? Assurément celui d'une case vide, puisqu'aucun personnage diégétique féminin ne peut prendre sa place, mais n'oublions pas qu'une case vide, un manque, peut débloquer une situation, tout comme la lettre « vide », hors-texte et virtuelle, de Holmes à Lowenstein, met fin à une conduite d'échec avec *la* femme, Irene Adler,[304] dans la mesure où cette lettre contient dans sa virtualité le désir du personnage Sherlock Holmes — mais est-ce bien encore un « personnage » au sens courant ? En effet, de la même manière que Holmes apparaît souvent comme un personnage « vide », sans identité, qui résout les complexes des autres protagonistes et attire sur lui les projections mentales de Watson, par exemple — que l'on se rappelle seulement la figure de « the Man on the Tor »[305] qui concentre sur elle tous les fantasmes inavoués de Watson, suscités par la situation et le décor de l'intrigue — cette mystérieuse maîtresse, ou tout au moins cette femme inconnue dont Stapleton est épris, pourrait bien être à l'origine des erreurs commises par l'entomologiste (comme par exemple le fait qu'il sous-estime l'esprit d'indépendance et de rébellion de sa femme Beryl) et donc de sa disparition dont on ne sait si elle signifie réellement la mort.[306] Se profile alors l'image d'une femme mystérieuse, case vide de

[304] Voir *A Scandal in Bohemia*, qui commence par ces mots : « To Sherlock Holmes she is always *the* woman » (p. 161).

[305] Voir *supra*, chapitre II, pp. 306-307.

l'intrigue et *alter ego* féminin du détective (est-ce encore une fois l'image d'Irene Adler ?), qui sauverait Stapleton en condamnant son projet criminel à l'échec, puisque le texte nous dit que, de toute façon, Stapleton n'aurait pas pu faire taire Beryl une fois révélée cette liaison secrète :

He tied her up, therefore, that she might have no chance of warning Sir Henry, and he hoped, no doubt, that when the whole countryside put down the baronet's death to the curse of his family, as they certainly would do, he could win his wife back to accept an accomplished fact, and to keep silent upon what she knew. In this I fancy that in any case he made a miscalculation, and that, if we had not been there, his doom would none the less have been sealed. A woman of Spanish blood does not condone such an injury so lightly. (p. 766).

Femme mystérieuse, donc, qui tire Stapleton du côté de l'affect et hors de la cupidité, seul motif qui jusqu'alors le faisait agir. On mesure tout l'optimisme d'une telle lecture qui voit dans la disparition de Stapleton une rédemption et non une punition, mais si la fin du texte est ouverte — et elle l'est, assurément — cette possibilité n'est pas à négliger.

En tout état de cause, cette figure féminine énigmatique qui apparaît à la fin du texte relève bien d'un *indicible* de la femme et de l'objet du désir, et dans ce sens elle constitue bien une ouverture du texte. C'est ce qui motive l'implication du lecteur et ses interprétations plurielles, car les réponses que le lecteur peut apporter à ce mystère sont nombreuses. Ainsi, nous pouvons remarquer que l'aspect précisément énigmatique de cette figure féminine, qui renvoie à l'indicibilité de l'objet du désir de Stapleton, c'est-à-dire de sa maîtresse contre laquelle sa femme, Beryl, ne peut rien, peut représenter le désir de fusion chez Stapleton dans ce que ce désir a d'irréductible et de transgressif. En somme, Stapleton tromperait sa femme à travers ce désir de fusion qui le caractérise tout au long du texte, et ce désir serait pour Beryl « a rival in his love » (p. 766). Voilà qui, contrairement à notre interprétation précédente, replace Stapleton dans le régime de la fusion ; mais il faut avant tout remarquer que nos deux suggestions reposent sur l'indicible de la femme en question, soit qu'elle sauve Stapleton, soit qu'elle révèle encore ses pulsions fusionnelles. Dans les deux cas, il s'agit bien de souligner le mystère de l'Autre, élément récurrent de l'univers imaginaire du texte, notamment à travers l'omniprésence d'une thématique de la fusion, qui pose le problème de la distinction entre moi et non-moi.

D'un point de vue théorique, l'intérêt de cette lecture réside encore une fois dans la mise en oeuvre d'une coopération textuelle particulière de la part du Lecteur Modèle, auquel le texte demande de formuler des conjectures ouvertes à partir d'une fin ouverte, de « se perdre » en conjectures, non pas au sens où plus rien du texte n'existerait, mais au sens où le texte commande au lecteur, pour éprouver le plaisir dont parle Roland Barthes, de se perdre dans la trame de son signifiant :

Texte veut dire Tissu ; mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel ; perdu dans ce tissu — dans cette texture — le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même

[306] Le texte ne donne pas d'indice indéniable de la mort de Stapleton, hormis la botte que Holmes retrouve dans le marécage (p. 760).

dans les sécrétions constructives de sa toile. Si nous aimions les néo-logismes, nous pourrions définir la théorie du texte comme une hyphologie (hyphos, c'est le tissu et la toile d'araignée).[307]

En effet, le texte doylien, « troué » en plusieurs endroits, constitue bien pour son lecteur un « tissu » dans lequel « se perdre » signifie aussi « se prendre », voire prendre le plaisir interprétatif offert par l'oeuvre dans sa globalité, même s'il s'agit pour le lecteur d'un plaisir parfois hors-texte, bien que toujours construit *à partir* du texte.

Une autre façon de poser le rôle du lecteur comme indispensable au fonctionnement de la « machine textuelle » est de reconnaître à quel point l'oeuvre est destinée à le toucher personnellement, dans ses croyances et ses pratiques de lecture. C'est sur cet élément que se fonde, en partie, la distinction de Barthes entre texte de plaisir et texte de jouissance :

Texte de plaisir : celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie ; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique *confortable* de la lecture. Texte de jouissance : celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage. (*op. cit*., pp. 22-23)

Voici, d'ailleurs, venu de la psychanalyse, un moyen indirect de fonder l'opposition du texte de plaisir et du texte de jouissance : le plaisir est dicible, la jouissance ne l'est pas. (*op. cit*., p. 31)

The Hound of the Baskervilles, dans toute sa complexité et l'attrait de sa structure, interroge bien le lecteur et sa façon de lire, ainsi que son statut d'être de langage, notamment à travers les stratégies de l'intermittence, et les « trous » laissés volontairement dans le texte par l'auteur, de sorte que de nombreuses voies s'ouvrent dans cette oeuvre à la jouissance du sujet lisant. Il s'agit peut-être ici pour le lecteur, comme toujours, de montrer un désir d'*apprendre* à lire un texte particulier.

[307] ***Le Plaisir du texte, Paris, Le Seuil, 1982, pp. 85-86. Sur ce point, voir également J.-P. Naugrette, loc. cit., p 58.***

"Cyberthèses ou Plateforme" - © Celui de l'auteur ou l'autre

CHAPITRE DE SYNTHÈSE VERS UNE POÉTIQUE DU GENRE

Ce qui singularise ainsi l'approche de Dupin, c'est qu'il fait du signifié un signifiant. (Uri Eisenzweig, Le Récit impossible, p. 145)

Nos différentes analyses diachroniques de l'évolution du genre policier à ses débuts, au XIXe siècle, ont permis de mettre en lumière certaines particularités qui peuvent constituer une réponse à la question qui a motivé ce travail de recherche, à savoir : quelles caractéristiques peuvent avérer l'unité du genre, tant au niveau narratologique que sur le plan du traitement de la question de l'Autre et de la position du sujet (notamment du lecteur) face au langage. Cette question reste bien sûr ouverte car nous n'avons pas épuisé toutes les méthodes d'approche de cet objet littéraire générique, mais il se dégage toutefois une certaine cohérence des observations formulées sur ces oeuvres reflétant trois grandes phases d'évolution de l'écriture policière à sa naissance. C'est cette cohérence que nous allons maintenant tenter de cerner de plus près, tout en cherchant à détailler les implications de cette définition sur la théorie globale du genre.

I. Récapitulation et analyse de l'hypertextualitÉ.

A. Constantes du genre.

Nos analyses des structures narratologiques du genre montrent, en premier lieu, une affirmation de la figure du récit impossible à travers l'évolution visible dans les textes étudiés. En effet, la comparaison des contes fantastiques et des contes de ratiocination, chez Poe, a montré que si les premiers, apparemment, traduisent la toute-puissance et l'emprise du fantasme, de l'« entité fascinante » (termes empruntés à Henri Justin) sur le narrateur, et si les contes de ratiocination, et notamment les contes policiers, visent à présenter une approche censément rationnelle du passé, des crimes commis et de cette même entité fascinante, la réalité textuelle est en fait bien plus équivoque en ce que ni les narrateurs des contes fantastiques, ni ceux des contes de ratiocination, ne peuvent prétendre à une coupure totale ou à une immersion complète dans la structure fascinante. Cette forme particulière du récit impossible poesque postule que le récit de l'enquête ne recapture jamais sous la forme d'une relation rationnelle l'histoire — fantasmatique — du crime : c'est bien, en ce sens, un récit impossible. Dans un deuxième temps, il est apparu que les romans de Charles Dickens et de Wilkie Collins, oeuvres appartenant à ce que Julian Symons appelle l' « Interregnum »[308] (c'est-à-dire la période qui va de Poe à Doyle), reflètent également un développement de la structure du récit impossible, dans la mesure où, tout d'abord, les analepses achoppent sur le passé d'une Inde mythique, chez Collins, et où, chez Dickens, ces analepses sont limitées par le texte monstrueux, démesuré et inassimilable, du procès ; dans les deux cas, il existe bien un indicible de la narration. D'autre part, la difficulté à combler le vide de la narration quant au vol de la pierre de lune, accentuée par la répétition et le rappel constant des événements survenus dans la nuit du vol, ainsi que, chez Dickens, la dissociation entre un narrateur anonyme, siège de l'intériorité et de la subjectivité, et Esther, narratrice identifiée mais sans identité, tout cela contribue à mettre en relief les problèmes que rencontre la narration pour mettre en mots une histoire, des personnages et une identité (celle d'Esther, chez Dickens, par exemple) qui reste vide ou, comme celle du narrateur anonyme, mystérieuse. C'est enfin par la vision narrative que s'exprime cette thématique puisque le système de focalisation collinsien, qui oppose des récits en conflit pour affirmer leur supériorité et la focalisation externe sur lady Dedlock, chez Dickens, ne permettent pas au lecteur de se faire une idée précise, objective, des événements et du statut exact des narrateurs, toujours prompts, comme nous le montre l'étude de l'énonciation, à brouiller la limite entre narrateur(s) et personnage(s). Au demeurant, donc, c'est bien d'un mystère identitaire qu'il s'agit chez Collins et Dickens, mystère (lié, bien sûr, à l'énigme criminelle et à l'histoire) qui touche à la fois les narrateurs et les personnages, et que la narration ne vient éclairer que faiblement. Enfin, *The Hound of the Baskervilles* témoigne encore d'une accentuation du caractère indicible, inracontable, de l'histoire du crime, à travers notamment l'introduction d'analepses « complétives » retraçant des événements survenus *au cours de l'enquête* (ce qui met en relief la difficulté pour le récit de proposer une narration complète, finie et immuable de l'histoire) ; ainsi que par l'introduction d'un narrateur watsonien particulièrement peu fiable, point focal du récit, et dont la vision de l'énigme témoigne d'un

[308] *Bloody Murder: from the detective story to the crime novel*, London, Pan, 1992

singulier manque de recul envers l'histoire du crime. Tout ceci résulte dans une image idéalisée et cependant fort mystérieuse du détective, Sherlock Holmes, que nous présente Watson : image qui, à vrai dire, constitue un pôle énigmatique échappant au récit et qui suscite les interrogations du narrateur au moins autant que l'intrigue policière elle-même. On assiste donc, à travers l'évolution diachronique du genre, à une cristallisation et à une intensification de l'impossibilité à raconter le crime, qui se concentre peu à peu sur la figure du détective, point nodal des interrogations du narrateur sur sa propre capacité à relater l'histoire.

En ce qui concerne nos analyses, guidées par la méthode psycho-critique de Charles Mauron, les thématiques abordées apparaissent peut-être moins homogènes, mais elles ressortissent néanmoins toujours à l'image de l'Autre telle qu'elle est véhiculée par un genre où cette image est toujours problématique et fait l'objet des investigations du narrateur et/ou du détective : le criminel (ou le voleur) est toujours potentiellement autrui, n'importe quelle personne autre que soi puisqu'il est bien connu que dans un roman policier tous les personnages sont suspects jusqu'à la révélation de l'identité du coupable.[309] De ce point de vue, le détective d'Edgar Allan Poe, Dupin, propose une méthode de lecture de l'énigme d'inspiration structuraliste qui, si le lecteur lui-même l'applique aux énigmes relatées (ce que Dupin ne fait pas véritablement), met en lumière une formalisation particulière visant à aborder le fantasme et l'altérité au coeur de l'énigme criminelle. Cette formalisation repose sur une structuration de l'espace imaginaire des contes autour de deux pôles symétriquement opposés, mais la lecture proposée par Dupin fait aussi ressortir une certaine subjectivité du détective qui préside à ses interprétations, ce qui peut inviter le lecteur à explorer lui-même d'autres voies de lecture plus personnelles (voir *supra*, pp. 119-120). Chez Collins et Dickens, l'approche de l'Autre passe par une interrogation sur l'identité, véhiculée et suscitée par l'excentricité des détectives souvent mis en échec, et renvoie dès lors à la construction de cette identité à travers le dépassement d'un conflit oedipien. Ce dépassement, qui évite le danger de fusion, assure au sujet une reconnaissance de soi et de son désir dans des relations interpersonnelles de fraternité et une mise en scène des rôles sexuels et sociaux. Cependant, un certain masochisme des personnages, issu à l'origine de pulsions sadiques, vient remettre en cause cette unité de l'identité et ce rapport à l'Autre, remise en cause qui peut disparaître, toujours de manière fugace, à travers la réalisation d'un fantasme scopique au cours duquel le sujet retrouve l'unité de son identité en se voyant regarder et regardé : lorsqu'Esther, par exemple, rencontre Jo, elle quitte son rôle passif d'objet du regard pour devenir sujet regardant un autre elle-même ; elle maîtrise en quelque sorte le lieu d'où elle est regardée. De même, chez Collins, les personnages voyeurs se sentent souvent coupables et sont souvent eux-mêmes observés, comme Franklin observé par Rachel durant le vol / viol. C'est donc ici aussi une relation scopique à autrui qui, sur un mode fantasmatique, permet de *se* trouver en l'Autre, mais toujours de manière fugace, sans fonder de socle véritablement stable à l'identité. Le récit policier

[309] Cette propension du genre à rejeter l'Autre, à voir dans autrui une menace contre un système hypothétiquement ordonné et autonome a déjà été commentée par Uri Eisenzweig dans *Le Récit impossible* (troisième partie, chapitre II, intitulé « L'univers paranoïaque », dans lequel le critique parle, à propos du genre policier, de l' « identité inquiétante de l'Autre, *en tant qu'Autre* » (p. 216). C'est aussi ce qui fonde, dans l'écriture policière, un certain « système narratif du racisme » (p. 242).

s'avère encore une fois incapable de *dire* véritablement la réalité des êtres. Enfin, Doyle traite ce thème primordial des rapports à autrui à travers la thématique particulière de la dévoration, relevant d'un régime de la fusion qui nie la différence entre le moi et le non-moi, et qui peut se rattacher à un désir pré-oedipien de fusion avec la mère, tel que ce désir est matérialisé dans le roman à travers la relation entre Beryl Stapleton et sir Henry, relation que vient contrarier, voire interdire, le « père », Stapleton, époux de Beryl et non (simple) frère. Il s'ensuit, de la part de sir Henry, une renonciation au désir oedipien et un dépassement du régime fusionnel qui fait du récit un véritable rite initiatique de passage à l'âge adulte pour l'un des personnages principaux. Holmes prend également part à ce processus dans la mesure où il contribue à instaurer une relation triangulaire — qui est celle du symbolique — en lieu et place du régime fusionnel de la dualité, malgré les présupposés déterministes de sa méthode d'analyse ou, selon Michael Shepherd, de sa « mythode » (voir *supra*, pp. 322-324).

L'approche de l'Autre dans les oeuvres étudiées présente donc une constante qui est celle de la recherche de l'identité : qu'il s'agisse de la confrontation au fantasme, à l' « entité fascinante » chez Poe, du *Bildungsroman* dickensien, de la quête de soi chez Collins (notamment à travers le personnage de Franklin Blake), ou bien encore de la sortie du régime fusionnel et de l'accès à un véritable mode d'existence relationnelle chez Doyle, il est toujours question de la définition d'un moi, d'une identité, d'un type de rapports à autrui dans lequel le sujet doit pouvoir se reconnaître et, ce qui est peut-être aussi important, reconnaître autrui dans son intégrité.[310] Nous restons bien, ici encore, dans la perspective issue du récit impossible et selon laquelle la narration cherche à cerner, à dire une réalité toujours en deçà ou au delà du récit. C'est le cas, ici, de l'*identité* recherchée, qui reste toujours fragile et fuyante : comme les fragiles équilibres poesques, ou la reconnaissance « scopique » fugitive chez Dickens et Collins, ou bien encore la crise identitaire de sir Henry (reflétée en négatif, d'ailleurs, par la « non-identité » du détective Sherlock Holmes), le récit s'évertue à résoudre une crise identitaire jamais totalement résorbée. Le langage, le récit doit toujours (se) continuer[311] pour faire exister cette identité entrevue et aussitôt perdue, pour la faire exister dans ses structures et dans ses formalisations linguistiques, langagières.

Dès lors, une troisième voie s'offre à l'analyse des rapports intra-génériques entre narration et histoire : cette approche du problème de la narration consiste à déconstruire les modalités de cette narration de manière à analyser les diverses manières, pour le lecteur, de bâtir le sens à partir d'un impossible du texte, d'un indicible de la narration. Cette voie de l'accomplissement du texte à travers son lecteur sous-tend notre recherche

[310] Cette recherche de l'identité dans un rapport à la communauté et à autrui peut prendre une résonance typiquement victorienne, si l'on suit l'analyse de John Hillis Miller, qui voit également dans cet aspect de la littérature victorienne la conséquence de la reconnaissance d'une perte ontologique des fondements de l'individu : If Victorian fiction focusses on inter-human relations as the arena of a search for self-fulfillment, this search is governed not only by the apparent absence of God but also by the effacement of any ontological foundation for the self. [...] Just as I can never, as long as I live, possess my own death, but carry it within myself as the void which is a covert revelation of my being, so my desire for another person reveals the incompleteness which divides me from myself. (*The Form of Victorian Fiction*, Notre Dame (Indiana), University of Notre Dame Press, 1968, pp. 45-46)

[311] Voir *The Hound of the Baskervilles*, p. 761 : « So each of my cases displaces the last ».

"Cyberthèses ou Plateforme" - © Celui de l'auteur ou l'autre

menée dans le troisième chapitre de chaque partie afin d'évaluer l'interaction entre un récit posé comme (*a priori*) défaillant et un lecteur agissant comme à la fois révélateur, récepteur de ces failles mais aussi comme sujet pouvant trouver là un certain plaisir — voire une jouissance — du texte. C'est bien le cas chez Edgar Allan Poe où, à travers sa « théorie de l'effet » qui place le lecteur au centre du dispositif textuel, se joue une approche différente du texte car le lecteur — ou le Lecteur Modèle, dans la théorie d'Umberto Eco — collabore, coopère avec le texte pour construire un « monde possible » de chaque oeuvre (voir p. 137-138), monde qui doit constituer l'arrière-plan de l'histoire et rendre possible l'adhésion à l'univers fictionnel et sa compréhension par le lecteur. Cependant, ces prévisions de monde possible sont, dans le genre policier, infirmées par les déductions (finales) de l'enquêteur, ce qui pousse le lecteur à analyser lui-même sa propre coopération textuelle : il devient alors lecteur critique de sa propre lecture, et au lieu de se livrer à une adhésion passive aux interprétations somme toute subjectives de Dupin, il peut sortir de ce cadre pour accéder au plaisir du texte à travers une relecture personnelle des textes, et notamment du réseau de jeux de mots qui parsème la trame d'un conte comme *The Purloined Letter*. Un lecteur, donc, critique de sa première lecture pour s'en détacher et trouver dans le texte une source de plaisir nouveau, fondé principalement sur le jeu avec le signifiant : voici bien une « sortie » du lecteur hors du texte policier impossible, condamné à l'indicible de l'histoire, vers l'ouverture sur le lecteur et son plaisir du texte, qui passe toujours, bien sûr, par le texte, abordé cette fois dans son signifiant à un niveau non pas totalitaire ou arbitraire mais bien libérateur. Les mêmes stratégies sont à l'oeuvre chez Collins et Dickens, à travers des procédés différents qui permettent au lecteur de dépasser l'impossible du récit : en effet, les métatextes énigmatiques qui parsèment les deux romans, et qui mettent en échec les détectives, sont ici la marque d'un langage totalitaire et arbitraire qui emprisonne et réifie le sujet, y compris le lecteur. Ce dernier peut néanmoins jouir du texte et sortir de ce langage aliénant pour appréhender les structures répétitives, ouvertes et, surtout chez Dickens, mélodramatiques, qui, à travers la trame serrée et itérative des oeuvres, laissent paradoxalement dériver leur lecteur vers une appréhension ludique des structures linguistiques : là où le texte se répète, le lecteur se glisse pour aborder le langage, s'y reconnaître et jouer. Enfin, la vision du langage chez certains personnages de *The Hound of the Baskervilles*, vision proche d'un attachement à la littéralité du signifiant, ainsi que le contrôle de certains personnages par les métatextes, se voit contrée par divers procédés tels que l'ironie, la dissimulation, la contradiction, qui inaugurent une stratégie de l'interruption et de l'intermittence de signifiés contraires. Cette stratégie reflète une certaine « indécidabilité » du sens du texte qui, comme les lacunes (par exemple, les références imaginaires à des enquêtes non relatées par Watson) dont l'auteur parsème volontairement son oeuvre, ouvre la voie à un vagabondage, une sortie du lecteur hors du texte, balisée par ce texte même. Où l'on voit que l'arbitraire et l'autorité du langage peuvent toujours être subvertis en direction d'une expérience autre de l'oeuvre littéraire, c'est-à-dire vers une lecture centrée sur le récepteur de l'oeuvre et sur ses réactions, sur son travail interprétatif.

B. Hypertextualité et évolution du genre.

Les enjeux mis en évidence au cours de notre recherche relèvent tous de la même problématique, qui consiste à définir une particularité générique du texte policier à travers des oeuvres différentes, sur un plan diachronique. Avant de mener plus loin cette réflexion, il convient de s'interroger sur les liens qui unissent ces textes, et sur les rapports qu'ils entretiennent de manière explicite, afin de pouvoir étudier l'unité du genre telle qu'elle est — ou non — affichée dans le genre lui-même. En d'autres termes, existe-t-il une hypertextualité spécifique du genre qui puisse rendre compte de l'évolution et/ou de la pérennité de certaines structures déjà observées, notamment en ce qui concerne la position par rapport au langage ?

Si nous abordons la question de l'hypertextualité policière, il faut tout de suite remarquer que celle-ci prend souvent la forme d'une véritable palimptextualité,[312] couramment notée par les critiques. Ainsi, Pierre Nordon[313] fait un parallèle entre l'intrigue de deux textes de Doyle, *The Musgrave Ritual* et *The Dancing Man*, avec celle de *The Gold Bug* de Poe, dans la mesure où ces trois textes ont en commun de relater principalement le déchiffrement d'un message codé. Pierre Nordon remarque aussi les nombreux liens entre *The Purloined Letter* et *A Scandal in Bohemia*, et l'on s'accorde à estimer que *The Adventure of the Speckled Band* fut largement inspiré de *The Murders in the Rue Morgue*. Cette tendance du genre à l'hypertextualité s'explique selon Uri Eisenzweig par un élément de compétition présent dès l'origine du roman policier, et qui pousse chaque auteur à montrer que « son » détective est « le meilleur », c'est-à-dire qu'il relègue au second plan ceux qui l'ont précédé dans l'histoire littéraire. Voici donc pourquoi le genre policier présente une forte propension à l'hypertextualité, et à se définir par rapport à d'autres textes policiers précédents ; c'est qu'il affirme ainsi sa propre supériorité :

La logique du contrat de lecture policier veut que l'on ait le sentiment à la fois de l'existence (réelle ou possible) d'une série textuelle du même type que le texte qu'on est en train de consommer et du fait que cette série est dépassée par lui. (p. 171) Dans l'univers romanesque policier, la parodie n'est finalement qu'une forme indirecte de la référence intertextuelle négative : c'est le texte qui génère le modèle, pour mieux s'en distinguer. (p. 174)[314]

Nous pouvons à ce sujet citer Sherlock Holmes qui, dans *A Study in Scarlet*, dénigre son prédécesseur créé par Poe :

Sherlock Holmes rose and lit his pipe. "No doubt you think that you are complimenting me in comparing me to Dupin," he observed. "Now, in my opinion, Dupin was a very inferior fellow. That trick of his of breaking in on his friend's thoughts with an apropos remark after a quarter of an hour's silence is really very showy and superficial. He had some analytical genius, no doubt; but he was by no means such a phenomenon as Poe appeared to imagine." (p. 24)

L'hypertextualité policière, si elle se fonde sur une logique de compétition intra-générique,

[312] Cette notion a déjà été rencontrée chez Poe, mais à un niveau intratextuel : voir *supra*, pp. 80-81.

[313] *Sir Arthur Conan Doyle, L'Homme et l'Oeuvre*, Paris, Librairie Marcel Didier, 1964. Voir pp. 260-261.

[314] ***Le Récit impossible, Paris, Christian Bourgeois, 1986.***

reflète donc une volonté de faire évoluer le genre, ce qui est le propre de toute littérature générique : en effet, il est difficile de définir un genre de manière statique car toute oeuvre originale qui le fait évoluer doit pour cela se détacher dans une certaine mesure des normes génériques.[315] Il nous reste donc, à présent, après avoir noté la tendance du genre à l'hypertextualité, à étudier dans quelle direction cette hypertextualité fait évoluer le genre, ce qui nous permettra de préciser les conclusions auxquelles nous sommes parvenus au cours de notre recherche.

Nous allons pour cela analyser les rapports palimptextuels qui unissent trois oeuvres courtes liées sur le plan de l'intertextualité, à savoir *The Purloined Letter* d'Edgar Allan Poe (1845), *A Stolen Letter* de Wilkie Collins (1854),[316] et *A Scandal in Bohemia* de sir Arthur Conan Doyle (1891).[317] Il semble clair, au point de vue diégétique, que les textes de Collins et de Doyle constituent des réécritures du texte de Poe, ce que fera apparaître un bref résumé de leur intrigue. S'il n'est nul besoin de rappeler la trame du texte de Poe, où le détective Dupin découvre une lettre dérobée à la Reine, et restée introuvable, précisément parce qu'elle se trouvait bien en évidence sur le manteau de la cheminée du voleur, le Ministre D—, il faut sans doute évoquer brièvement le contenu des textes de Collins et Doyle. Chez Collins, d'abord, un narrateur anonyme vient en aide à un certain Frank Gatliffe, qui doit se marier mais dont la fiancée, Miss Smith — les noms sont bien sûr imaginaires, nous précise le narrateur — fait l'objet d'un chantage exercé par Mr Davager, ex-employé de feu le père de Miss Smith. Ce dernier s'était rendu coupable d'un faux en écriture, et Davager menace de communiquer une lettre révélant cet épisode au père de Frank Gatliffe, ce qui empêcherait le mariage entre les deux jeunes gens qui ont besoin de l'accord de Mr Gatliffe père. Au terme de quelques péripéties, et après avoir fait suivre Mr Davager par un enfant, Tom (précurseur des « Baker Street Irregulars » chez Doyle), le narrateur découvre la lettre en question cachée dans la trame d'un tapis de la chambre d'hôtel de Davager et, comme Dupin, laisse au voleur un mot pour signifier sa victoire, ici : ***« Change for a five hundred pound note »*** (p. 37), allusion à la somme d'argent que Davager réclamait pour restituer la lettre, et qui devra être donnée par Frank Gatliffe au narrateur et non au voleur. La nouvelle de Doyle s'écarte plus de l'hypotexte poesque, apparemment, dans la mesure où il s'agit d'une menace incarnée non par un homme mais par une femme, Irene Adler, à l'encontre du Roi de Bohême, dont Irene Adler détient certaines lettres mais surtout une photographie qui prouve qu'ils furent intimes par le passé, ce qui risquerait fort de compromettre le mariage que le Roi de Bohême envisage prochainement avec une princesse scandinave, si cette photographie

[315] Sur ce point, voir Tzvetan Todorov, « Typologie du roman policier », *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, Points, 1971, chapitre 4, pp. 55-65.

[316] L'édition utilisée pour les citations de cette nouvelle est la suivante : *Mad Monkton and Other Stories*, Oxford World's Classics, Oxford, (383 pages), 1998, pp. 21-38.

[317] Cette analyse reprend les conclusions d'une communication intitulée « Poe, Collins, Doyle : réécritures et avatars de "La Lettre volée" », que nous avons présentée au XXXIXe Congrès de la Société des Anglicistes de l'Enseignement Supérieur à Chambéry (Université de Savoie), les 21, 22 et 23 mai 1999, dans le cadre de l'atelier « Intertextualités » dirigé par M. le Professeur Hubert Teyssandier.

venait à parvenir à cette dernière. Irene Adler menace de communiquer ce document à la princesse mais ne réclame pas d'argent pour prix de son silence, ce qui constitue déjà un écart par rapport au texte de Collins (et de Poe) : elle désire simplement se venger des mauvais traitements qu'elle estime avoir subi de la part du Roi. Sherlock Holmes, chargé par le Roi de récupérer la photographie, parvient, sous un déguisement, à s'introduire chez Irene Adler, et à localiser la cachette où se trouve le cliché compromettant. Mais, — autre écart par rapport aux textes de Poe et de Collins — Holmes ne récupère finalement pas la photographie, car Irene Adler a deviné ses intentions et s'est enfui avec son mari sur le Continent, tout en promettant cependant de ne pas rendre public ce document et de le conserver seulement à titre de protection contre toute tentative de lui nuire de la part du Roi. Elle laisse néanmoins dans la cachette un portrait photographique d'elle-même, que Holmes réclame au Roi de Bohême pour tout salaire.

Collins et Doyle reprennent bien dans leurs textes respectifs l'intrigue générale de la nouvelle de Poe, qui consiste à relater la récupération par un détective ou assimilé (voir Collins dont le narrateur est avocat) d'un document compromettant détenu par un tiers, homme ou femme, qui met ainsi le mandataire (celui qui engage l'investigateur) dans une situation embarrassante. Il s'agit donc bien toujours de posséder ou de reprendre une lettre (ou, chez Doyle, une photographie) compromettante. Mais ces textes présentent aussi des écarts par rapport au texte de Poe, écarts qui devront être pris en compte pour évaluer le sens de ces réécritures. Dans cette perspective, il peut être utile de se référer à la typologie proposée par Gérard Genette dans *Palimpsestes*,[318] qui distingue la transformation, qui consiste à reprendre le contenu d'un hypotexte, et l'imitation, qui repose sur une copie plus ou moins fidèle du style d'un auteur antérieur. A l'intérieur de ces deux catégories d'hypertextes, on peut aussi distinguer les réécritures ironiques, ludiques, humoristiques, et les palimpsestes « sérieux » : dans cette dernière catégorie, les transpositions sérieuses prennent le nom de « transpositions », et les imitations sérieuses deviennent des « forgeries ». Les textes de Collins et de Doyle, dans la mesure où ils reprennent l'intrigue du conte de Poe, peuvent donc être définis comme des transpositions de *The Purloined Letter*. Néanmoins, la classification de G. Genette n'exclut pas la présence dans un hypertexte d'autres modifications, comme Genette lui-même le remarque.[319] Ainsi, *A Scandal in Bohemia* présente également une transposition diégétique[320] du texte de Poe car le personnage qui détient l'objet compromettant, la photographie, n'est plus un homme (le Ministre D— chez Poe, Davager chez Collins), mais une femme, Irene Adler. D'autre part, le narrateur du texte de Collins tient souvent un discours que l'on peut considérer comme humoristique au sens large, même si la transposition de l'intrigue de Poe dans *A Stolen Letter* ne fait l'objet, en elle-même, d'aucune marque d'ironie ou de satire: Collins « n'attaque pas » le conte poesque, il instille simplement une note humoristique, à travers son narrateur, dans son hypertexte :

[318] Paris, Seuil, 1982, réimpr. nov. 1992.

[319] Voir *Palimpsestes*, p. 44.

[320] Pour une définition précise de ce type de transposition, accompagnée d'exemples éclairants, voir *Palimpsestes*, p. 417.

Now, first of all, I should like to know what you mean by a story? You mean what other people do? And pray what is that? You know, but you can't exactly tell. I thought so! In the course of a pretty long legal experience, I have never yet met with a party out of my late profession, who was capable of giving a correct definition of anything. (p. 21)

C'est donc dans cette dialectique de distance et de proximité envers l'hypertexte que va se jouer notre lecture de l'évolution du genre sur la période qui nous intéresse, c'est-à-dire au XIXe siècle. Car bien sûr, et comme le souligne Todorov, c'est la marque de la vitalité d'un genre littéraire que de pouvoir remettre en cause certains de ses fondements sans pour autant perdre son identité.

L'évolution que font subir ces deux hypertextes à l'hypotexte poesque concerne la position du sujet par rapport au langage. En effet, notre étude de Poe a montré que l'une des conclusions essentielles que l'on pouvait tirer des commentaires critiques formulés, notamment par Jacques Lacan, sur *The Purloined Letter*, consistait en une mise en scène dans le conte de la maîtrise du sujet par le système signifiant. En effet, Dupin croit posséder la lettre compromettante écrite par le Reine, mais en réalité, nous dit Lacan, c'est lui, Dupin, qui s'avère être « possédé » par la lettre dans la mesure où il dépose à la place de cette missive compromettante une citation manuscrite de Crébillon afin de se venger du Ministre D— et de lui révéler qui est le (second) voleur. Par cet acte, Dupin se voit marqué par le signe d' ***« une rage de nature manifestement féminine »*** (Lacan, p. 51), ce qui fait dire à Lacan que celui qui vole la lettre de la femme se retrouve piégé par le signifiant de cette féminité, qui ne lui donne qu'une victoire à la Pyrrhus, victoire factice dans laquelle se lit l'assujettissement au signifiant de celui qui croit triompher: ***« L'homme assez homme pour braver jusqu'au mépris l'ire redoutée de la femme, subit jusqu'à la métamorphose la malédiction du signe dont il l'a dépossédée. »*** (p. 42). La question du signifiant et de l'emprise qu'il exerce rencontre ici les enjeux de la sexualité sous son aspect symbolique.

Chez Collins, le narrateur-détective présente de nombreuses différences avec Dupin, mais la principale réside dans son attitude face au système signifiant. Alors que le détective de Poe, on s'en souvient, prétendait maîtriser le signifiant, et notamment le lexique latin avec lequel il jouait malicieusement,[321] le narrateur collinsien, lui, ne cesse de prendre ses distances avec le langage et va même jusqu'à nier l'influence de la lettre en question sur le cours futur des événements :

feel as certain as you please that all the letters in the world can't stop your being married on Wednesday. (p. 29) Now, I absolutely decline to tell you a story. But though I won't tell a story, I am ready to make a statement. A statement is a matter of fact; therefore the exact opposite of a story, which is a matter of fiction. What I am now going to tell you really happened to me. (p. 21)

Cette prise de distance envers le système signifiant, et aussi un certain sens de l'humour chez le narrateur, se reflète également à travers les propos doux-amers que ce dernier adresse à l'un des spectateurs-auditeurs de sa narration, particulièrement curieux, semble-t-il :

[321] Voir *The Purloined Letter*, p. 217.

Stop a bit! You man in the corner there; you needn't perk up and look knowing. You won't trace any particulars by the name of Gatliffe. I'm not bound to commit myself or anybody else by mentioning names. I have given you the first name that came into my head. (p. 22)

Cette accentuation de la figure du je narrant qui vient « parasiter » la narration des aventures du je narré contribue également à ôter un peu de leur sérieux à ces aventures relatées avec tant de désinvolture... En tout état de cause, il est clair que le sujet narrateur accorde ici beaucoup moins d'importance à sa propre maîtrise du signifiant que Dupin, et c'est sans doute pourquoi il subit bien moins que Dupin l'emprise du système signifiant, s'étant dès le départ moins engagé dans cette voie. Ainsi, le sujet renonçant à exercer le contrôle sur le langage et ne lui accordant qu'une puissance limitée (une simple lettre ne saurait empêcher un mariage), le sujet qui renonce au pouvoir, obtient ce pouvoir sur le signifiant. En effet, dans la note laissée en lieu et place de la lettre volée par le détective collinsien, on ne trouve plus de citation traduisant la colère du scripteur et finalement sa réintégration dans le circuit symbolique de la lettre qui le dépasse, mais simplement quelques mots moqueurs, ironiques, qui ne peuvent guère prêter à confusion ni cautionner quelque hypothèse que ce soit sur les motivations cachées du narrateur, car en somme tout est dit dans ce ***« change for a five hundred pound note »*** (p. 37). Bien sûr, ce refus de tout sens caché, symbolique, du langage, est également une faiblesse de la réécriture collinsienne, plus prosaïque dans sa démarche que le conte de Poe, car en somme si le narrateur collinsien n'offre pas prise au système signifiant, c'est parce qu'il ne joue pas, contrairement à Dupin, sur le registre symbolique qui explique la défaite de Dupin. En effet, la lettre retrouvée, chez Collins, était bel et bien cachée dans un recoin du réel (sous un tapis), là où le Préfet de Police G— l'aurait trouvée, et non déplacée dans le symbolique comme la lettre volée d'Edgar Allan Poe. C'est là aussi une différence importante entre ces deux textes, dont celui de Poe apparaît finalement plus pénétrant et riche que celui de Collins.

Le texte de Doyle va nous offrir une nouvelle occasion d'évaluer les transformations opérées dans le genre policier au XIXe siècle, et notamment en ce qui concerne la position du sujet envers le langage. Watson n'est certainement pas enclin à présenter une narration humoristique des exploits de son colocataire Sherlock Holmes, et donc Arthur Conan Doyle n'a pas suivi la voie tracée par Collins dans sa réécriture. La principale modification, nous l'avons dit, réside dans le fait que Holmes échoue à récupérer la lettre et surtout que le maître-chanteur — qui, notons-le, ne réclame pas d'argent mais désire simplement exercer sa vengeance contre le Roi de Bohême — est une femme, Irene Adler. Selon la logique de *The Purloined Letter*, Irene Adler, qui conserve la lettre, devrait donc être victime de l'emprise du signifiant qui condamne quiconque cherche précisément à se rendre maître du signifiant. D'autant plus que, comme Dupin se livre avec D— à un jeu, une compétition de mystification lorsqu'il se plaint d'une mauvaise vue qui l'oblige à porter des lunettes vertes opaques alors que le Ministre feint de ressentir une lassitude extrême, Irene Adler et Sherlock Holmes se livrent au même jeu de dissimulation dans la nouvelle de Doyle, car Holmes se déguise en ecclésiastique pour amener la voleuse à révéler (involontairement) où se trouve cachée la photographie, tandis qu'Irene Adler elle-même se grime en garçon pour suivre Holmes jusqu'à sa demeure et s'assurer qu'il est bien sur sa trace. Cependant, le dénouement du texte modifie toute la perspective que

nous avions par rapport au texte de Poe, car Irene Adler conserve la photographie compromettante pour assurer sa propre sécurité, tout en renonçant à en faire usage contre le roi. En ce sens, elle approuve et applique la leçon que le narrateur du texte poesque délivrait en vain à son ami Dupin, en présence du Préfet de Police G—, venu leur exposer l'affaire :

"It is clear," said I, "as you observe, that the letter is still in the possession of the minister; since it is this possession, and not any employment of the letter, which bestows the power. With the employment the power departs." (p. 210)

D'une certaine manière, Irene Adler reprend à son compte la position détachée, le désengagement vis-à-vis de la question du contrôle du système signifiant, qui caractérisaient le narrateur collinsien, car elle renonce à la lettre (ici, à la photographie) pour en acquérir la protection, elle abandonne le phallus pour mieux le conserver. Cependant, nous sommes bien ici dans le registre symbolique, car le document compromettant n'est pas simplement emporté par Irene Adler, il est rendu à la fois présent (par sa capacité à nuire, éventuellement, au Roi de Bohême) et absent (par l'engagement de la voleuse à ne pas en faire usage sauf en dernier recours). En somme, Irene Adler reconnaît ici la faille de la lettre, la présence/absence du signifiant et le clivage du sujet qui en découle — le signifiant est toujours là, présent, mais il absente ce qu'il représente, il signifie l'absence du référent dans le réel —, et donc elle reconnaît un niveau symbolique faillé, contrairement au narrateur collinsien qui reste dans le réel. Ainsi, elle laisse en souvenir une photographie d'elle-même que Sherlock Holmes réclame en guise de salaire, mais ce signifiant-là — sans autre signifié possible que la multitude de signifiés, de sens, attachés à un être humain — ne la réintègre pas comme dupe dans le circuit du symbolique puisqu'elle-même a pris la mesure de la vanité de cet attachement au signifiant et s'en est dégagée.

Si la femme est ainsi porteuse d'une vision autre de la position face au signifiant, il n'en va pas de même en ce qui concerne Sherlock Holmes, totalement captivé par cette femme mystérieuse, seule adversaire qui ait réussi à lui tenir tête et à le mettre en échec. Ainsi, il apparaît fasciné par le signifiant-photographie qu'il réclame pour tout salaire et qui représente Irene Adler, image « médusante » qui place Holmes du côté de l'emprise du signifiant, tout comme son expression fétiche et fétichiste, serions-nous tentés de dire ici, étant donné l'attachement du détective à ce mot, cet article, comme à la photographie. Deux citations qui « encadrent » le récit, l'une au début et l'autre à la fin, comme pour mieux exprimer l'obsession de Holmes à propos de cette femme, témoignent de cet attachement que l'on peut qualifier de fétichiste, dans la mesure où Holmes se réfère à Irene Adler et à sa représentation photographique en usant du même signifiant :

To Sherlock Holmes she is always the woman. (p. 161) And when he speaks of Irene Adler, or when he refers to her photograph, it is always under the honourable title of the woman. (p. 175)

Il y aurait donc ici deux pôles opposés, représentant deux attitudes contraires par rapport au signifiant : un sujet féminin, dont l'attitude est emblématique d'un désengagement envers le signifiant, et un sujet masculin qui ne peut se détacher du système signifiant et lui accorde même toute sa confiance, comme le Roi de Bohême qui, devant la lettre d'Irene Adler, n'a pas une seconde d'hésitation et proclame : ***« Her word is inviolate »*** (p. 175). Or, toute parole porte en elle le germe de sa propre contradiction, sa propre

faille : c'est donc bien un aveuglement masculin que nous présentent deux figures centrales du conte, le détective et son mandataire.

L'évolution que nous avons décelée dans les hypertextes étudiés reflète en réalité une présence de plus en plus enracinée dans le genre de la question du langage, de la position face au signifiant (notamment de la position du lecteur, qui va faire l'objet des analyses à venir), et de la maîtrise ou de la soumission aux structures du signifiant, la maîtrise passant ici, nous l'avons vu, par un désengagement, voire un renoncement. C'est bien encore le même débat qui revient à propos du genre, à savoir le problème de la non-coïncidence entre récit (de l'enquête) et histoire (du crime), car nous cherchons toujours ici les possibilités de trouver un sens au récit, dans la mesure où celui-ci est coupé d'une histoire indicible et où la narration, le texte, le signifiant, apparaît le plus souvent comme un piège, un système totalitaire, (l'on songe à l'analyse de *Bleak House* par John Hillis Miller)[322] dans lequel se perd le sens et la complétude d'une histoire toujours recherchée. En somme, les variations hypertextuelles que nous venons d'analyser tentent de montrer la voie, pour les personnages, d'une approche distanciée de l'histoire à travers le signifiant, et cette représentation ne peut manquer d'avoir des effets sur le lecteur extradiégétique, bien sûr. Nous allons donc désormais nous intéresser aux conséquences des observations que nous avons formulées à la fois sur la théorie du lecteur dans son ensemble, et sur la définition du genre que nous comptons proposer comme aboutissement de ce travail.

II. Vers une poétique du genre.

Les avancées de nos analyses reposent jusqu'ici principalement, dans ce chapitre de synthèse, sur la présence dans le texte de Doyle d'un personnage, Irene Adler, dont l'attitude peut constituer un indice, notamment pour le lecteur, le portant vers un désengagement de la question du contrôle, de la maîtrise du signifiant et donc, à terme, le portant vers cette « sortie hors du texte » qui a fait l'objet de nombreuses analyses dans les pages précédentes, et où le lecteur peut trouver le plaisir, voire la jouissance, du texte. C'est le rapport entre ce désengagement tel qu'il est favorisé par le texte, et le rôle et la place du lecteur, que nous souhaitons éclairer plus en détails ici. Se posera ensuite naturellement la question de l'existence d'une *poétique* du genre, c'est-à-dire d'un positionnement spécifiquement générique du texte policier par rapport au signifiant et au jeu (possible) avec le signifiant.

A. La lettre comme matériau.

Une première manière d'aborder ces questions consiste à revenir sur notre étude de l'hypertextualité à travers les trois textes courts précédemment commentés, pour remarquer un point commun en ce qui concerne le traitement du signifiant : sa matérialité

[322] John Hillis MILLER, « Introduction », *in* DICKENS Charles, *Bleak House*, Harmondsworth, Penguin Classics, 1985, pp. 11-34.

y apparaît de façon flagrante. Lors de notre étude des textes de Poe, au troisième chapitre, nous avons vu que dans *The Purloined Letter* se lit un réseau serré de jeux de mots sur la lettre « D », dont la signification réside dans le combat vain, futile, que se livrent Dupin et le Ministre D— pour s'approprier cette lettre « D », qui apparaît alors comme la lettre qui a été véritablement dérobée. Dans cette trame textuelle où se glissent les jeux sur les mots contenant la lettre « D », la disparition ou la réapparition de cette lettre dans les mots-clés du conte fait écho à la substitution d'une lettre pour une autre, ou d'une photographie pour une autre, aussi bien chez Poe que chez Collins et Doyle, manière de mettre en avant l'aspect matériel de la lettre alphabétique et de la lettre-missive, puisque chacune est remplaçable et mobile. Dans le texte de Poe, les mots constituent en effet des entités sécables et recomposables à loisir, à travers la lecture que l'on peut faire, par exemple, du terme « design » (« D— sign ») dans telle citation relative à la méthode employée par le Ministre pour modifier l'aspect extérieur de la lettre et tromper son adversaire : ***« [It was] so suggestive of a design to delude the beholder into an idea of the worthlessness of the document »*** (p. 221). De la même manière, Collins affiche dans sa nouvelle la non-pertinence de la fonction référentielle du langage, à travers le refus qu'exprime son narrateur d'expliquer comment il a été ruiné : ***« I decline to answer your questions if you ask me any »*** (p. 21). Ce refus constitue bien un avatar de l'irréductible opacité d'un signifiant qu'aucun référent ne vient étayer, et par là-même contribue à présenter la lettre comme un matériau, en dehors de toute référentialité. Bien sûr, le texte de Collins (qui joue peu sur les mots car, nous l'avons vu, il reste à l'écart du registre véritablement symbolique) est loin d'être aussi riche que celui de Poe, ou même de Doyle, mais cette attitude du narrateur témoigne bien d'une certaine position par rapport au langage, position qui accentue la relative malléabilité et la matérialité de celui-ci. Enfin, *A scandal in Bohemia* achève d'affirmer, dans cette série, l'aspect matériel de la lettre, notamment dans cet épisode où Holmes déduit la provenance de la lettre anonyme expédiée par le Roi de Bohême, à partir de l'examen du filigrane que comporte le papier (p. 163). Mais aussi, et de façon encore plus visible, le « découpage » final du signifiant-photographie, sur lequel ne se retrouve plus qu'Irene Adler, sans le roi, répond au traitement du langage annoncé par le narrateur de Collins et souvent mis en scène (à son propre insu) par Dupin, c'est-à-dire un traitement du signifiant où celui-ci subit de multiples transformations, comme si son statut était celui de tout objet matériel.

Cette matérialité du signifiant peut dès lors susciter des interprétations contradictoires, que nous allons tenter d'évaluer. Tout d'abord, il peut s'agir d'une présentation de la nature inaccessible et autonome du système signifiant envers le sujet : comme Dupin place la citation de Crébillon en lieu et place de la lettre récupérée, il pense jouer un mauvais tour à son adversaire D—, mais c'est en fait le langage qui s'avère inmodelable, rigide, rétif aux interprétations que Dupin veut lui faire signifier et qui, finalement, désigne la défaite plus que le triomphe du détective. Mais cette lecture se situe à un premier niveau, aussitôt dépassé si l'on prend en compte les jeux de mots sur la lettre « D » qui abondent dans *The Purloined Letter* et qui sont la marque d'un recul pris par rapport à ce langage qui piège le sujet. En effet, le lecteur qui appréhende le *jeu* du texte, qu'il s'agisse de calembours chez Poe, de certaines déclarations du narrateur chez Collins, ou du dénouement fort significatif du texte de Doyle, ce lecteur appréhende un texte où la matérialité de la lettre signifie la possibilité d'un recul, d'une distance prise

envers un langage aliénant. Si l'on joue avec le texte, et il s'agit bien ici d'un jeu de (dé)construction du langage, si l'on pose un rapport au signifiant dans lequel celui-ci peut se voir remodelé, découpé, collé, accolé à d'autres signifiants (comme chez Poe) ou au contraire retranché d'autres signifiants, comme c'est le cas pour la photographie d'Irene Adler chez Doyle, un ordre nouveau de la lecture est créé, un mode ludique où le lecteur se retrouve et trouve un plaisir du texte en dehors des contraintes et de l'aliénation par le signifiant qui constituent dès lors un aspect uniquement premier, chronologiquement, de sa lecture.

Une telle interprétation doit à l'évidence beaucoup à l'émergence d'une véritable poétique du texte policier, c'est-à-dire à la création d'un rapport inédit au texte, et au système signifiant dans son ensemble. C'est ainsi que Roman Jakobson définit la poétique dans son article fondateur :

Poetics deal primarily with the question, what makes a verbal message a work of art? Because the main subject of poetics is the differentia specifica of verbal art in relation to other arts and in relation to other kinds of verbal behavior, poetics is entitled to the leading place in literary studies. (p. 350)[323]

C'est bien en effet de cet aspect qu'il s'agit, c'est-à-dire d'une redéfinition du rapport au langage supposée par ce que R. Jakobson appelle la « fonction poétique » du langage, qui consiste à focaliser la lecture d'un texte sur l'intérêt porté au signifiant lui-même et aux configurations qu'il dessine, en dehors du contenu, du référent que ce signifiant véhicule (la « fonction référentielle » joue ce dernier rôle).[324] Cette fonction poétique, qui n'est pas présente dans tout texte, peut néanmoins concerner aussi la prose, car elle constitue une approche du langage non réductible à un seul mode d'écriture :

The set (Einstellung) toward the MESSAGE as such, focus on the message for its own sake, is the POETIC function of language. This function cannot be productively studied out of touch with the general problems of language, and, on the other hand, the scrutiny of language requires a thorough consideration of its poetic function. Any attempt to reduce the sphere of poetic function to poetry or to confine poetry to poetic function would be a delusive oversimplification. (p. 356)

La matérialité du signifiant, qui a fait l'objet de nos observations, peut, au même titre que les jeux de langage qui en sont le corollaire, suggérer une relation forte entre l'approche de la Lettre dans les textes étudiés, et la mise en oeuvre d'une poétique de l'écriture policière visant à établir, chez le lecteur, une position nouvelle envers le langage et le texte. En effet, si le lecteur est censé être poussé à se désengager de la question du contrôle du signifiant, il peut dès lors, comme nous l'avons vu, appréhender le message *en tant que message* (ce que favorise la représentation, dans les textes, de la matérialité de la Lettre), et ainsi « jouer » avec les mots et le texte tout entier. De cette manière, il sort du texte aliénant pour trouver un plaisir là où il se reconnaît dans la chaîne signifiante désormais apparente, matérielle et, paradoxalement, ouverte à son approche par le biais

[323] ***Roman Jakobson, « Closing Statement: Linguistics and Poetics », T.A. Sebeok, dir., Style in Language, New York, 1960, pp. 350-377.***

[324] Voir Jakobson, *loc. cit.*, p. 353.

d'une opacification du signifiant.

B. Texte, paratexte et effet paratextuel.

Que le genre policier mette en jeu, et en scène, la fonction poétique jakobsonienne — il suffit pour s'en convaincre de penser aux calembours poesques où se lit simultanément le déroulement de l'intrigue dans *The Purloined Letter* —, voilà déjà un parallèle fructueux établi au niveau du traitement général du signe. Mais il ne suffit pas de montrer une telle relation pour établir une spécificité *générique* de l'écriture policière : tout texte, même un texte de prose, peut en somme faire usage de cette fonction poétique. Il va maintenant falloir définir quelles particularités de la poétique policière sont déterminées par le genre lui-même (avec toute l'ambiguïté que cette notion de genre suppose), et lesquelles ne le sont pas. Après avoir montré que les particularités, narratologiques et thématiques notamment, des oeuvres en question tendent à instaurer un rapport nouveau entre texte et lecteur, nous allons maintenant nous interroger sur l'existence d'une poétique du genre, commune à tous les textes étudiés au-delà de leurs différences superficielles.

La spécificité générique de l'écriture policière repose en grande partie sur ce que Uri Eisenzweig appelle le récit impossible, c'est-à-dire la non-coïncidence exacte entre récit de l'enquête et histoire du crime. La narration s'avère inapte à retranscrire les événements en question dans l'histoire du crime, pour la simple raison que ces événements, ces questions posées par le crime, ne relèvent pas du même domaine, ce qui créé un problème aigu de représentation :

[...] il existe une incompatibilité fondamentale entre les structures logiques impliquées par la notion de jeu — ou plus précisément par celle du problème qui le fonde — et celles, linguistico-linéaires, d'un récit. [...] il y a incompatibilité profonde entre énigme et narration. (p. 51)

Le récit proposé par le narrateur — souvent « watsonien » pour focaliser sur cette figure les difficultés, voire l'impossibilité, de la narration — ne peut donc que « tricher » avec le lecteur et recourir, par exemple, à des indices découverts par le seul détective au cours de son enquête, ce qui constitue un écart par rapport à la prétendue pure scientificité du récit de détection. Mais remarquons que ce statut de récit impossible caractéristique du genre, statut qui a inspiré toutes nos analyses, a également pour conséquence de mettre en jeu deux visions opposées du texte policier. L'une, qui correspond à la réalité du texte, est faite d'approximations et d'ajustements, d'indices glanés dans la diégèse pour faire avancer le récit vers sa (ré)solution ; l'autre, hypothétique, imaginaire, veut croire à la possibilité d'un récit véritablement déductif et conforme aux préceptes, impossibles, irréalisables, du genre qui consistent à poser la conciliation entre récit et histoire comme viable et du simple domaine logique. Or, ces deux visions s'affrontent dans le débat sur le roman policier, et ce constat, qui revient en permanence chez Uri Eisenzweig, aboutit à placer le discours critique, paratextuel donc, sur le genre, au centre de la définition même de ce genre :

Car si aucun texte ne peut éviter la contrainte paratextuelle, ce qui singularise le roman à énigme, c'est de n'exister, en tant que tel, que dans le discours social qui l'entoure. (p. 9) Qu'est-ce qu'analyser la démarche du Grand Détective sinon

délinéer l'impuissance de son narrateur ? Bref, comment aborder le récit d'une détection qui n'existe pas vraiment, sans prendre position par rapport à l'incompréhension caractérisant le discours qui affirme, au contraire, qu'elle existe bel et bien ? On le voit, c'est la nature même de l'objet romanesque policier que de détourner l'analyse — y compris celle qui se veut la plus immanente au texte — de son cours premier. Visant directement le texte lui-même, c'est toujours d'autre chose que l'on se verra inexorablement amené à parler. (p. 12)

Ainsi, la contradiction interne au récit policier, récit *versus* histoire, produit une autre contradiction entre contrat de lecture et réalité textuelle. Cette contradiction conditionne la réception même du genre : en effet, la lecture (et l'écriture, bien sûr) des textes policiers s'avère déterminée par cette présence massive du code et du contrat de lecture,[325] à travers les multiples rappels de ce contrat, de ce code — Watson nous dit sans cesse que la résolution de l'énigme sera purement logique, Dupin rejette (apparemment) tout arbitraire dans ses méthodes d'analyse, etc. C'est ce qui permet à Uri Eisenzweig de lire dans le genre ***« une intervention intensive du contrat au sein du récit, l'investissement de l'univers narratif par le contexte de sa propre production »*** (p. 43). Et le critique de conclure que si le récit policier produit de tels effets chez ses lecteurs, c'est parce qu' ***« il n'y a finalement d'effet que paratextuel »*** (p. 53). Et cet effet, ce statut qui est souvent, selon U. Eisenzweig, celui de la « mauvaise littérature », du « mauvais genre », s'explique encore une fois par l'impossible conformité à un code, à un programme d'écriture irréalisable — c'est l'impossible conciliation entre récit et histoire. Mais une des spécificités génériques de l'écriture policière tient bien aussi au brouillage des limites entre texte et paratexte, entre écriture et contrat de lecture, brouillage qui ne s'affiche dans nul autre genre davantage qu'ici, où la contradiction est au fondement de la définition de ces textes.

Dès lors, il est clair que la référence à d'autres textes, souvent sur un mode dépréciatif, sera l'une des lois du genre : étant donné que tout récit policier se définit par rapport à une norme extérieure paratextuelle, il se définit aussi contre d'autres récits policiers qui sont présentés comme non conformes à cette norme déductive idéale : c'est ce que nous avons remarqué lors de notre analyse de l'hypertextualité — et de la compétition hypertextuelle — au sujet de *The Purloined Letter*, *A Stolen Letter* et *A Scandal in Bohemia*.[326] Le texte policier, au niveau générique, se voit donc envahi par son paratexte, par le hors-texte, et cette subversion des limites entre texte et hors-texte est une conséquence directe de la théorie du récit impossible. Le récit policier se définit donc dès le départ par *ce qui n'est pas lui*, et par ses rapports à une norme idéale et irréalisable : n'est-ce pas dans ce rapport conflictuel à la norme, dans cette contradiction entre réalité textuelle et idéal normatif, que se joue l'appréhension du signifiant dans le genre ? En effet, si le texte policier présente *en lui-même* l'impossible conciliation entre l'interne (la réalité du texte) et l'externe (les normes, le contrat écriture/lecture), il apparaît

[325] Pour la différence entre ces deux termes, voir U. Eisenzweig, p. 39 sq. Approximativement, le code correspond aux règles d'écriture édictées par les auteurs eux-mêmes, alors que le contrat de lecture suppose une interaction forte entre auteur et lecteur dans l'expérience et le pacte de lecture.

[326] Voir *supra*, pp. 383-384.

d'autant plus clairement que la lettre du texte ne doit pas se lire en référence à une norme qui ne peut rendre compte de la réalité textuelle, mais bien plutôt dans son signifiant même et pour ce signifiant en tant que tel. Paradoxalement, donc, l'envahissement du texte par le paratexte aboutirait à dégager le premier des exigences (rationnelles, déductives, et en somme référentielles) du second, dans la mesure où cet envahissement ne désigne jamais que l'impossible d'une coïncidence avec la norme.

C'est bien ainsi qu'il faut, selon nous, lire les divers écarts commis par rapport à la perspective « utilitariste », purement logique et déductive, du langage dans le genre. Chaque fois que le récit policier distille les indices de sa non-conformité à l'idéal déductif du genre, il met son lecteur sur la voie d'une approche du signifiant pour lui-même, approche conforme, cette fois-ci, à la mise en oeuvre de la fonction poétique jakobsonienne. De la sorte, l'hypertextualité centrale du genre, qui se traduit par la référence des textes à d'autres textes antérieurs, suppose que les oeuvres accentuent d'emblée leur fictionalité puisque (presque) chaque texte se compare non à la réalité (et à sa nature purement rationnelle) mais à d'autres textes. D'autre part, les textes, individuellement, présentent toujours quelque particularité irréductible à leur exigence déductive, particularité évocatrice de leur « poéticité », c'est-à-dire de leur qualité de pur univers fictif, de parole. Ainsi, le Paris décrit par E.A. Poe *dans The Murders in the Rue Morgue* est lui-même largement fictif, car Poe invente le nom des rues auxquelles il fait référence. Dans *A Scandal in Bohemia*, nous retrouvons aussi une référence à une enquête prétendument menée par Holmes mais dont Watson ne propose nulle narration : il s'agit de « the Darlington substitution scandal » (p. 173). Et, rappelons-le (voir *supra*, pp. 394-395), Collins, dans *A Stolen Letter*, fait dire avec insistance à son narrateur qu'il est ruiné, mais cette déclaration (qui fait attendre une analepse explicative qui ne viendra jamais) reste inexpliquée, au niveau diégétique, par la suite du récit :

To judge by your looks, I suspect you are amused at my talking of any such thing ever having belonged to me as a profession. Ha! Ha! Here I am, with my toes out of my boots, without a shirt to my back or a rap in my pocket, except the four pence I get out of this charity (against the present administration of which I protest—but that's not the point), and yet not two years ago I was an attorney in large practice in a bursting big country town. [...] I decline to answer your questions if you ask me any. How I got into trouble, and dropped down to where I am now, is my secret. (p. 21)

Voilà bien une manière, pour le texte, de disqualifier le référentiel et de s'afficher comme pur univers de parole, univers où le signifiant attire sur lui, et pour lui-même, l'intérêt du lecteur. C'est en somme un texte centré sur sa propre lettre, ce qui constitue la définition même de la fonction poétique du langage selon Roman Jakobson.

Dans cette perspective, il est intéressant de faire référence au texte de Dickens, *Bleak House*, pour marquer à la fois sa singularité par rapport au genre et la manière dont il peut s'inscrire dans notre problématique. Ce roman se situe au croisement de deux formes du récit, à savoir le roman policier, à travers l'énigme du meurtre de Tulkinghorn, et le *Bildungsroman*, fondé sur l'énigme de la véritable identité d'Esther, énigme que le lecteur a tôt fait de résoudre mais qui justifie toute l'exploration psychologique menée par le narrateur du récit anonyme. C'est précisément cette structure duelle du roman, ce fossé irréductible entre les deux récits — celui d'Esther et celui du narrateur anonyme — qui fait

basculer le texte vers une structure proche de celle du roman policier, car, comme nous l'avons vu,[327] il y a non-coïncidence entre le récit et ce qu'il cherche à exprimer, qu'il s'agisse de l'identité profonde d'Esther ou de l'identité du meurtrier de Tulkinghorn. En effet, l'être même d'Esther ne trouve son expression que dans *l'autre* récit, celui du narrateur anonyme, et non le récit d'Esther qui cherche en vain à se raconter elle-même ; et l'identité de la meurtrière désignée de Tulkinghorn, Mlle Hortense, reste problématique en l'absence d'indices formels de sa culpabilité (le récit « policier » échoue donc bien lui aussi à relater l'histoire). Précisément, cette irréductible contradiction entre les exigences « déductives » de la trame policière et la peinture psychologique des personnages qui se concentre dans le récit anonyme, contribue à disqualifier toute prétention purement logique et rationnelle puisque le texte lui-même semble faire fi de ces exigences : la coupable désignée par Bucket ne fait l'objet d'aucun commentaire, d'aucun soupçon exprimé par le narrateur anonyme pourtant habitué à railler les défauts des personnages qu'il nous présente. C'est donc également, pour le texte, un moyen de recentrer la lecture sur l'autre recherche, celle de l'identité d'Esther dans le cadre du *Bildungsroman*, et donc aussi sur le récit anonyme qui, bien plus que celui d'Esther, se développe dans l'intérêt constant porté à la lettre, au signifiant (c'est dans ce récit anonyme que se rencontrent la plupart des métaphores du roman, par exemple). La contradiction de deux positions narratives, exprimées dans les deux récits distincts de *Bleak House*, aboutit donc à privilégier l'approche du signifiant par rapport au récit de pure détection logique, tout en soulignant la valeur intrinsèque du roman qui, dans son entier, apparaît bien lui aussi comme un récit impossible.

Nous avons donc vu que le genre policier favorise l'émergence de la fonction poétique, ce qui se traduit dans les textes, dès le départ, par une forte matérialité du langage, qui équivaut à une opacification du signifiant lu pour lui-même et en dehors de toute fonction référentielle. Cette particularité s'enracine dans la spécificité générique et narratologique du récit impossible, notamment à travers l'envahissement du texte par son paratexte (souvent normatif). Cet envahissement désigne à son tour une impossible conciliation entre contrat de lecture / écriture et réalité textuelle, de sorte que c'est la lettre même du texte, à l'exclusion de toute considération normative, qui apparaît d'autant plus clairement par contraste avec une perspective utilitariste et rationaliste du langage véhiculée par la norme paratextuelle. *Parce que la séparation entre texte et hors-texte (ou paratexte) se brouille, est subvertie à travers cet envahissement permanent du récit par le discours normatif, il devient finalement impossible d'accorder une valeur purement référentielle au langage toujours ici déterminé par l'extérieur, par ce qui n'est pas lui :*

L'analyse narratologique du genre impossible nous dit ainsi que le déploiement du texte qui en relève passe par une opération discursive fondamentale, qui concerne ce qui n'est pas lui, ce qui est hors de lui. (Le Récit impossible, p. 181)

C'est ainsi que les textes sont parsemés d'indices de fictionalité, et de « détails » qui visent à éloigner le lecteur d'une vision du langage dans sa fonction uniquement référentielle, et à l'amener vers sa fonction poétique de pur signifiant. Ces « détails » qui n'en sont pas ne sont pas destinés, comme les « effets de réel » définis par Roland Barthes,[328] à créer une atmosphère d'authenticité dans le récit, car la notion d'effets de

[327] Voir *supra*, notre partie II, chapitre I, pp. 187-188.

réel n'existe pas dans le roman policier, où chaque événement, chaque parole, constitue un indice potentiel.[329] Ils ont donc pour fonction de mettre le lecteur sur la voie d'une approche de la poéticité du texte — un lecteur au centre du dispositif textuel policier.

C. Plaisir et déplaisir du lecteur.

Afin de préciser nos conclusions quant à la poéticité du genre policier, et quant à la spécificité générique de cette poéticité, il faut désormais, en effet, s'efforcer de situer la place et le rôle, dans le mécanisme textuel que nous avons décrit, d'un des pivots de la stratégie du roman policier — le lecteur. Nous avons vu dans les chapitres précédents comment les textes étudiés mettent en jeu un rôle spécifique du lecteur, censé « coopérer » avec le texte de diverses façons. Mais comment définir cette coopération textuelle du lecteur dans la perspective (d'une approche) de la poéticité du genre ?

Le lecteur se trouve confronté, dans le genre policier, à une contradiction (ou du moins une incompatibilité) interne entre récit et histoire qui résulte dans l'opposition entre texte et paratexte, paratexte normatif qui envahit le récit. Voilà qui conduit le lecteur à négliger la fonction référentielle du récit dans la mesure où le texte n'apparaît plus comme cohérent, autonome, mais déterminé par une contradiction interne entre lui-même et son propre idéal inscrit dans le récit policier : aucune possibilité, donc, de lire le récit comme simple résolution, et partant, comme retranscription fidèle d'une démarche herméneutique réussie. Dès lors, c'est bien la lettre du texte qui va intéresser le lecteur et lui ouvrir la voie de la poéticité du récit ; mais dans cette perspective il y a inévitablement frustration, par la perception d'une perte, d'un hiatus entre l'exposition de l'énigme et sa résolution :

Brève rencontre cependant que celle-là [entre le détective et le coupable] et grosse de déception puisque le coupable n'est identifié, en une brève désignation, que pour être renvoyé, presque sur le champ, aux limbes de l'après-texte. (Jacques Dubois, Le Roman policier ou la modernité, p. 91) Or, narration du texte au sein du texte, signifiant du signifiant premier, la version des événements présentée par le détective crée une dislocation du récit, de la continuité narrative toute entière en ce qu'elle se pose comme une alternative à celle-ci plutôt que comme son double spéculaire. [...] L'élucidation de l'énigme se fait dans un récit qui ne suit pas, mais alterne avec l'exposition initiale du mystère. (Uri Eisenzweig, Le Récit impossible, p. 151)

Cette frustration engendre la recherche, par le Lecteur Modèle, d'un autre type de plaisir, ce plaisir du texte dont parle Barthes, et que nous avons déjà évoqué à propos de Doyle. C'est donc bien dans l'absence de plaisir, dans la gêne éprouvée lors de la frustration, que s'origine le rôle du lecteur, tel que ce rôle est prévu, suggéré, voire provoqué par le texte et par le genre. Cette particularité fait dire à Michael Hollington, malicieusement peut-être, que le secret qui clôt *The Mystery of Edwin Drood*, texte inachevé de Dickens est au fondement d'une certaine modernité — ici bien involontaire, il faut le reconnaître —

[328] « L'effet de réel », *Essais critiques IV, Le bruissement de la langue*, Paris, Le Seuil, 1984, pp. 167-174.

[329] Voir sur ce point *Le Récit impossible*, pp. 162-163 : « En ce sens, la *lisibilité* du roman policier correspond à l'*utilité* supposée de la *totalité* de ses éléments — laquelle renvoie à son tour à l'affirmation de la stricte *réalité* de l'univers représenté. »

du texte. Néanmoins, cet aspect du roman policier, en tant qu'il est déterminé par les structures narratologiques du genre, est assurément un élément essentiel du traitement de la question du lecteur :

The secret thus left unveiled might be thought of as the starting trigger of modernism, at least in so far as modernism resituates the reader as an active participant writing or constructing the text himself, here necessarily taking the role of the missing detective. (p. 142)[330]

Le plaisir que le lecteur éprouve à contrer la frustration qu'il éprouve nécessairement à la fin de l'expérience de lecture que lui propose le genre policier peut prendre deux formes. Tout d'abord, il peut s'agir, comme le suggère Michael Hollington, d'un plaisir centré sur le réel plutôt que sur le symbolique, qui consiste à se mettre à la place d'un détective défaillant afin de résoudre l'énigme, trouver le référent manquant (le nom du criminel par exemple). Mais le plaisir du lecteur peut aussi être plus directement un plaisir du texte, centré sur le signifiant et le symbole, dans la mesure où le lecteur peut répondre différemment à la frustration finale — et originaire en tant qu'elle est ancrée dans le forme du genre et ainsi est associée dans l'esprit du lecteur à toute expérience de lecture du récit policier. En effet, nous avons vu à plusieurs reprises que les jeux sur le signifiant constituent pour le lecteur une sortie hors du texte frustrant sa lecture, afin de trouver dans ce jeu le plaisir véritable du texte au niveau symbolique : cette vois est toujours ouverte dans le genre, et représente même une donnée générique, comme notre étude du paratexte et de son statut l'a montré.

III. Expérimentations et variations sur la structure.

Le lecteur du texte policier se voit donc invité à remettre en cause les tenants de sa propre expérience du texte afin de rechercher un plaisir du texte dans l'appréhension de son signifiant. C'est principalement à travers une « déconstruction » des limites entre texte et hors-texte, à travers un questionnement de l'autonomie (référentielle, etc.) du récit dit « réaliste » que se développe une telle vision du genre. En somme, la littérature policière se présente ici comme analysant les conditions de sa propre réception par le lectorat, afin de produire un « effet » particulier sur son lecteur — ce qui nous ramène à la théorie poesque. Mais au-delà de cette constatation, il faut remarquer que l'évolution du genre au XIXe siècle marque également une remise en cause, qui constituera toujours aussi un approfondissement, des structures narratives du roman policier. C'est ainsi que le genre ne participe pas seulement à la modification de l'image de la littérature (désormais habitée par la contradiction interne du récit impossible), il met aussi en jeu sa propre image générique, il « joue » à la faire évoluer à partir du schéma de départ. En ce sens, il déconstruit sa propre structure.

[330] ***« "To the Droodstone," or, from The Moonstone to Edwin Drood via No Thoroughfare », QWERTY, numéro 5, octobre 1995, pp. 141-149.***

A. Le détective narrateur.

La principale manifestation de cette évolution réside dans l'identité du personnage détenteur du pouvoir narratif. On se rappelle que la figure du récit impossible repose sur un narrateur non fiable, sur une « vacance narrative fondatrice »[331] qui explique (momentanément) aux yeux du lecteur la non-coïncidence entre récit et histoire : en effet, le narrateur de type watsonien a pour principal rôle, au niveau narratologique, de justifier devant le lecteur la rétention (ou la non-compréhension) du savoir possédé par le détective et, finalement, la présentation d'un récit générateur d'une frustration par la non-coïncidence entre récit et histoire. C'est également le point de vue défendu par Jean-Pierre Naugrette :

En effet, pour que l'intérêt du lecteur soit éveillé, il faut et il suffit que Watson tienne la plume et se mette à raconter l'histoire : la règle fondamentale de tout roman policier est que le lecteur ne sache rien au commencement, et lorsque Watson est narrateur le lecteur sait qu'il ne saura rien. Watson est par définition le témoin qui n'a rien vu ni rien entendu, il est le suspens incarné : Holmes sait qu'au cours de l'enquête il peut compter sur la totale médiocrité de son associé. Et c'est bien pour cela qu'il se trouve au commencement de l'énigme : pour qu'il y ait énigme, il faut qu'il y ait mystère, ce voile d'ignorance qui recouvre la vérité. (p. 448)[332]

Le récit impossible s'appuie donc sur la figure d'un narrateur watsonien, qui apparaît comme un élément fondateur du genre, consubstantiel, en quelque sorte à son émergence — on a vu également que les narrateurs de Poe, Collins (et Dickens, d'une certaine manière, si l'on songe au récit d'Esther) ne possèdent nullement l'omniscience apparente du détective détenteur de la solution finale. C'est ainsi que le Grand Détective, dans la phase ultime, métatextuelle, du récit où il prend la parole pour désigner le coupable, s'arroge un pouvoir narratif auparavant dévolu à un narrateur incompétent — de cette manière, il triomphe du coupable dans la lutte qui les oppose et qui consiste à ne pas être l'objet du récit de l'autre :[333]

L'enjeu de la confrontation, de l'enquête, ce n'est pas simplement de pouvoir raconter ce qui s'est passé (et ce qui se passe) — mais bien le statut spécifiquement extra narratif de celui qui raconte. (Le Récit impossible, p. 124)

La structure du récit impossible s'organise donc autour de la révélation finale de l'identité du coupable par le détective, dans la mesure où la surprise que doit provoquer cette révélation justifie toute l'organisation du récit autour d'un narrateur défaillant, et dans la mesure aussi où la frustration engendrée par cette révélation (toujours fondée sur un

[331] *Le Récit impossible*, p. 103.

[332] ***« Enigme et spectacle chez Conan Doyle », Etudes Anglaises, vol. 34, numéro 4, 1981, pp. 448-453.***

[333] Cette particularité sera évidente chez certains auteurs comme Agatha Christie, qui pousse les présupposés théoriques du genre à leurs limites, notamment dans *The Murder of Roger Ackroyd*, où le narrateur s'avère finalement être l'assassin recherché par Hercule Poirot.

savoir « extérieur » du détective, savoir acquis en dehors des données initiales du problème exposées par le narrateur watsonien) est à l'origine de la réaction du lecteur et de sa recherche d'un autre plaisir du texte.

Cependant, le genre policier va parfois changer les règles du jeu narratif de façon à remettre en cause cette formule. En effet, chez Arthur Conan Doyle, Sherlock Holmes vient parfois prendre la place de Watson, et du même coup prendre le contrôle de la narration, ce qui va totalement à l'encontre de la règle du genre, qui veut que Watson ne comprenne (et ne révèle au lecteur) que peu de choses de l'énigme criminelle, afin de mettre d'autant plus en valeur le savoir apporté finalement par le détective. Cette prise de contrôle du récit par Holmes se produit à plusieurs reprises chez Doyle ; ainsi, Bernard Ourdin remarque :

Toutes ces aventures sont racontées par le docteur Watson, à cinq exceptions près. La Pierre de Mazarin et Son dernier coup d'archet sont rédigés à la troisième personne. Le Soldat blanchi et La Crinière du lion sont racontés par Sherlock Holmes lui-même. On peut y ajouter Le Rituel des Musgrave : Watson en amorce le récit, mais passe la parole à Holmes dès la seconde page. (p. 69)[334]

Une autre conséquence, outre la possible perte de suspense narratif, est plus importante au niveau de la structure : en effet, si Sherlock Holmes devient narrateur, il n'apparaît plus comme la figure salvatrice qui vient éclairer et résoudre l'énigme lors du dénouement, mais au contraire il fait désormais partie du récit et nous avons, en tant que lecteurs, accès à ses réflexions et ses possibles doutes. En d'autres termes, c'est le statut extra narratif du détective, dont parle Uri Eisenzweig, qui est ici remis en cause, avec tous les mystères qui l'accompagnent, tels que la non-identité du détective, ses habitudes excentriques et son impénétrable mutisme (presque) tout au long de l'enquête. Comment A.C. Doyle a-t-il traité ce problème ?

L'un des récits évoqués a fait l'objet d'un commentaire approfondi par Jean-Pierre Naugrette, il s'agit de *The Musgrave Ritual*.[335] Dans ce texte, Watson demande à Holmes de ranger les documents relatifs à ses enquêtes passées, qui encombrent leur appartement du 221 bis, Baker Street. Devant l'insistance du docteur, Holmes se met à examiner le contenu d'une malle, et notamment une boîte contenant une antique clé en cuivre, un papier chiffonné, une cheville de bois attachée à une pelote de ficelle, et trois vieux petits disques de métal rouillés. Cette découverte conduit Holmes à relater devant Watson l'enquête que ces objets évoquent, et dont l'intrigue générale peut se résumer ainsi : Reginald Musgrave, héritier de la demeure de Hurlstone, qui avait fait ses études avec Holmes, s'inquiète de l'attitude (et de la disparition) de son majordome, Richard Brunton, qu'il avait surpris en train de fouiller dans ses papiers de famille, et de lire notamment la retranscription d'un ancien rituel de la famille Musgrave. Brunton avait disparu peu après, ainsi que Rachel Howells, servante entichée du majordome mais que ce dernier délaissa pour une autre (voir p. 389). Après avoir découvert que le rituel des Musgrave recouvre en fait des indications pour localiser une partie de la demeure, Holmes retrouve Brunton mort dans un sous-sol de cette demeure, clos par une lourde

[334] ***Enquête sur Sherlock Holmes, Paris, Gallimard, 1997.***

[335] « Le Rituel du récit — Lecture d'une nouvelle de Conan Doyle », *Littérature*, numéro 53, 1984, pp. 46-58.

dalle de pierre, sous-sol où se trouve une malle contenant des pièces datant de l'époque de Charles Ier. Holmes devine alors que Brunton avait demandé l'aide de Rachel pour soulever la dalle et que celle-ci, afin de venger son amour-propre bafoué, avait, sans doute intentionnellement, refermé la trappe, condamnant l'homme à une mort certaine avant de s'enfuir. Elle avait d'ailleurs jeté dans sa fuite un sac de pierres apparemment sans valeur que Holmes s'empresse alors de nettoyer pour s'apercevoir qu'il s'agit en fait des joyaux de la couronne d'Angleterre (p. 397), cachés ici depuis des siècles, le sens secret des paroles du rituel des Musgrave s'étant perdu au fil des siècles.

Jean-Pierre Naugrette lit dans ce récit, tout d'abord, la dépossession par Holmes de la fonction narrative attribuée à Watson, et ceci d'une façon toute particulière. En effet, dans l'introduction du texte, lors de la description du désordre qui règne dans le salon de Baker Street, le docteur organise peu à peu une classification qui va vers des objets de plus en plus « littéraires », que Holmes se refuse à ranger. Ainsi, selon le critique : ***« Ce que Watson reproche en fait à Holmes, ce n'est pas de mettre du désordre dans l'ordre, mais de l'ordre dans le désordre, de joncher le salon d'objets tous plus ou moins littéraires »*** (p. 49) En fait, Watson reproche à Holmes de lui « voler » son rôle de narrateur ; et c'est bien ce que Holmes va faire, mais il va agir de façon à produire un récit toujours mystérieux et fascinant pour le lecteur :

Dès lors, en l'absence de Watson comme écran privilégié entre le lecteur et le savoir du détective, Conan Doyle va transposer le mystère de l'histoire au récit, compensant la perte de suspens entraînée par la première personne du détective par une mise en abyme de l'espace du récit, sorte de trompe-l'oeil auquel le lecteur est obligé de se laisser prendre. (p. 53)

Ainsi, le récit de Holmes est fait d'une succession d'emboîtements rituels des récits, lieux et personnes narratives : Holmes prenant la parole à Watson se la voit confisquée par Reginald Musgrave, puis c'est la découverte de la malle cachée dans le sous-sol qui reprend le thème de l'exhumation des « reliques » des enquêtes de Sherlock Holmes au début du récit, ce qui achève de confirmer la contiguïté de sens entre l'or et le récit. Autre mise en abyme, encore, remarquée par J.-P. Naugrette : celle qui relie le déchiffrement de l'énigme des Musgrave[336] et la progression de Watson, dans la première scène, pour retrouver la malle dans laquelle se trouvent les « reliques » de l'histoire :

Impossible en effet de ne pas superposer les deux descriptions, qui font du détective un double archéologue, une première fois de ses propres récits avec la malle comme cave aux trésors (les récits), une seconde fois de l'histoire des Musgrave avec la cave du manoir comme cache du trésor (la couronne de Charles Ier). [...] Avec le passage de la surface du jardin à la profondeur de la cave, puis de la cave au réduit sous la dalle, l'on retrouve trait pour trait la progression initiale, avec le salon, la malle, et le fond de la malle qui recèle les « reliques » de l'histoire. (p. 56)

La lecture « rituelle » de ce texte lieu d'emboîtement est donc un moyen de faire advenir un narrateur holmesien, en même temps que le plaisir du texte issu non plus de la révélation de la solution d'une énigme criminelle, mais bien plutôt d'une lecture attentive

[336] Voir aussi Naugrette, *loc. cit.*, p. 55, où le critique note la ressemblance entre *The Musgrave Ritual* et *The Gold Bug*, d'Edgar Allan Poe.

au travail sur le signifiant du texte et sur l'ordre et le mécanisme de ce travail, comme le notait Jean Ricardou, cité par J.-P. Naugrette.[337]

A travers cette analyse, le critique met en relief la substitution d'un suspense « diégétique » par ce que Roland Barthes appelle un « thrilling de l'intelligible »,[338] c'est-à-dire, ici, l'appréhension d'un mécanisme du signifiant, mécanisme ordonné en vue de produire un certain effet sur le lecteur, à savoir, dans ce cas précis, le plaisir d'une lecture rituelle caractérisée par l'emboîtement. En somme, nous retrouvons ici la poéticité d'un récit policier centré sur le signifiant, et c'est aussi la conséquence des autres textes narrés par Sherlock Holmes, où ce dernier met l'accent sur la difficulté qu'il éprouve à « remplacer » Watson et, par conséquent, sur l'aspect essentiel dans le récit d'une lettre, d'un signifiant en dehors de la simple histoire racontée. Lorsque Holmes reconnaît ne pas « savoir » écrire, il implique aussi que l'écriture de Watson vaut, non pas par sa fidélité référentielle, mais par sa lettre même :

The ideas of my friend Watson, though limited, are extremely pertinacious. For a long time he has worried me to write an experience of my own. Perhaps I have rather invited this persecution, since I have often had occasion to point out to him how superficial are his own accounts and to accuse him of pandering to popular taste instead of confining himself rigidly to facts and figures. "Try it yourself, Holmes!" he has retorted, and I am compelled to admit that, having taken my pen in my hand, I do begin to realize that the matter must be presented in such a way as may interest the reader. (The Adventure of the Blanched Soldier, p. 1000) At this period of my life the good Watson had passed almost beyond my ken. An occasional week-end visit was the most that I ever saw of him. Thus I must act as my own chronicler. Ah! Had he but been with me, how much he might have made of so wonderful a happening and of my eventual triumph against every difficulty! As it is, however, I must needs tell my tale in my own plain way, showing by my words each step upon the difficult road which lay before me as I searched for the mystery of the Lion's Mane. (The Adventure of the Lion's Mane, p. 1083)

Remarquons ici que si Holmes reconnaît les limites de son dire, cela n'infirme pas la lecture, exposée précédemment, de J.-P. Naugrette, selon laquelle Holmes narrateur déplace le plaisir (du lecteur) de la diégèse vers le récit et ses élaborations langagières, en somme sur le signifiant. En effet, Holmes narrateur est responsable de ses propres propos sur le texte, et donc de sa vision particulière de l'acte d'écriture, mais les configurations textuelles dans lesquelles le lecteur va trouver le plaisir du texte (comme par exemple la construction du récit en emboîtements successifs) sont bien élaborées par l'instance d'écriture elle-même, autrement dit par l'auteur Arthur Conan Doyle. Il n'y a donc pas contradiction entre le désarroi affiché du détective devant son rôle de narrateur, et le fonctionnement du texte comme lieu de plaisir construit habilement dans un but

[337] Voir Naugrette, p. 55. Il s'agit de l'article suivant, déjà cité : « L'Or du scarabée », in *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971.

[338] Roland Barthes est cité par J.-P. Naugrette, p. 47, note 8 (« Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Poétique du Récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 48).

précis.

Cet aveu d'impuissance narrative de la part de Sherlock Holmes, cette difficulté reconnue à dire et à expliquer par le langage peut déjà contenir en germes l'évolution future de la structure du récit impossible. En effet, au XXe siècle, le roman policier va souvent se débarrasser — progressivement, il est vrai — de la figure du narrateur watsonien, compagnon du Grand Détective, pour centrer le récit sur un détective qui reconnaîtra explicitement son impuissance, non pas à comprendre, comme Watson, mais à dire, comme Sherlock Holmes dans ces textes. Dès lors, l'intérêt du lecteur s'orientera directement sur les problèmes révélés par cette impuissance à dire, qu'il s'agisse des tréfonds de l'âme humaine et des mécanismes psychiques des criminels, comme chez Georges Simenon en ce qui concerne la littérature policière francophone, ou bien de l'omniprésence de la corruption dans la société décrite par le roman noir « hard boiled » né dans les Etats-Unis des années 1930. Il s'agira bien toujours, ici, d'un récit impossible, puisque ces détectives vivront l'échec de leur parole face au réel,[339] mais ce récit recouvrira des préoccupations et des mécanismes narratologiques différents, comme par exemple la focalisation externe concernant la figure du détective dans les romans de Raymond Chandler et de Dashiell Hammett, avec la théorie de « l'oeil privé » (« private eye ») qui en découle.

B. Le détective moqué.

Une dernière évolution future du genre policier se lit également dans ses débuts au XIXe siècle, évolution qui révèle une tendance forte à l'autoparodie (au sens large), et notamment en ce qui concerne la figure, centrale, du détective. Une certaine dévalorisation du détective préfigure la concentration, que nous venons d'aborder, de l'impuissance narrative sur ce détective, car si l'enquêteur s'avère incapable de dire le réel, et le reconnaît explicitement (surtout au XXe siècle), la voie est ouverte à toute une lecture moqueuse, décalée, de ses prétendus exploits qui n'en sont pas. C'est cette voie que nous allons tenter d'explorer à présent.

Un premier recensement des textes concernés au XIXe siècle fait ressortir certaines tendances à l'autoparodie, donc, c'est-à-dire à l'utilisation de procédés typiques de l'écriture policière, et parfois spécifiques à chaque auteur, dans une perspective ironique. Ainsi, l'investigateur de *Thou Art the Man*, conte déjà cité,[340] s'obstine à accuser un suspect trop « évident », alors que les indices de la culpabilité du véritable criminel

[339] Voir à ce sujet *Le Récit impossible*, pp. 280-294, et notamment p. 289 : Deux formes d'échec, donc. Dans le roman noir, la culpabilité est absolue mais diffuse (puisque sociale ou psychique) ; chez Simenon elle est précise (individuelle) mais relative, atténuée comme elle l'est par diverses circonstances. Uri Eisenzweig montre bien, également, que l'évolution du roman policier au XXe siècle marque un recentrage de l'enquête autour de la figure du détective — recentrage déjà présent chez Doyle par rapport à Poe, Collins et Dickens, comme nous l'avons vu — même s'il voit dans cette évolution du récit impossible l'émergence d'une problématique de type social et non plus seulement narratologique : « C'est-à-dire que le crime précis et localisé n'est plus qu'un prétexte à une enquête sociale généralisée » (p. 291).

[340] Voir *supra*, notre partie sur Edgar Allan Poe, p. 113, note 30.

abondent, ce qui permet à Poe de nous présenter un « anti-Dupin », qui ressemble néanmoins beaucoup à ce dernier en raison de son obstination, et du fait qu'il est persuadé d'être dans le vrai. Le conte s'achève par la révélation des stratagèmes employés par le narrateur pour confondre le véritable coupable, car ce narrateur ne faisait que semblant de croire à la culpabilité de Pennifeather, neveu suspecté à tort de la victime. Mais la juxtaposition, marquée par une séparation, un blanc dans le texte p. 500, de deux récits aussi contraires, l'un marqué par l'aveuglement, l'autre par la clairvoyance et, en somme, la duplicité du narrateur, ne fait que mettre en relief l'impossibilité à dire *à la fois* l'histoire du crime et le récit de l'enquête, puisque c'est en quelque sorte une première voix narrative qui narre le récit de l'enquête, alors qu'une seconde voix narrative, distincte et sans rapports directs avec la première, nous apporte la solution de l'énigme, le fin mot de l'histoire. Autre exemple, *The Biter Bit*, de Wilkie Collins,[341] relate l'histoire d'un jeune agent de la police londonienne, plein de suffisance, qui doit enquêter sur un vol d'argent dans une pension de famille tenue par le couple Yatman. Charmé par Mrs Yatman, il ne voit pas que c'est elle qui a volé son mari et s'obstine à accuser et à suivre (et faire suivre) Mr Jay, pensionnaire en fait innocent, et ce n'est que lors du dénouement que le lecteur se rend compte que les agissemements *a priori* suspects de Mr Jay avaient pour objet la préparation du mariage de l'un de ses amis. L'enquêteur, Matthew Sharpin, est alors relevé de ses fonctions par son supérieur qui révèle la culpabilité de Mrs Yatman, qu'il déclare préférer à Mr Sharpin pour sa perspicacité et ses qualités de dissimulation: ***« If we are to have a new recruit among us, we should infinitely prefer Mrs Yatman »*** (p. 246). Il faut également remarquer que cette nouvelle prend la forme d'un échange épistolaire entre Mr Sharpin et ses supérieurs, les lettres de Mr Sharpin occupant la majeure partie du texte, ce qui a pour conséquence de présenter la résolution finale de l'énigme comme provenant de l'extérieur, d'un narrateur autre qui s'immisce à la fin du texte, comme cela était le cas dans *Thou Art the Man*, et avec les mêmes conséquences. Notons enfin que Matthew Sharpin, désavoué par les faits, s'obstine à soutenir sa vision de l'énigme, ce qui constitue également, comme chez Poe, une parodie du comportement d'un investigateur comme Cuff qui, dans *The Moonstone*, n'abandonne jamais l'idée que c'est Rachel qui a commis le vol :

After my own eyes had satisfied me that there was a parchment licence in the clergyman's hand, and that it was consequently useless to come forward and forbid the marriage,—after I had seen this, and after I had discovered that the man 'Jack' was the bridegroom, and that the man Jay acted the part of father and gave away the bride, I left the church, followed by my man, and joined the other subordinate outside the vestry door. Some people in my position would now have felt rather crestfallen, and would have begun to think that they had made a very foolish mistake. Not the faintest misgiving of any kind troubled me. I did not feel in the slightest degree depreciated in my own estimation. And even now, after a lapse of three hours, my mind remains, I am happy to say, in the same calm and hopeful condition. (p. 237)

Enfin, Arthur Conan Doyle a parodié les raisonnements de Holmes et sa manière de deviner les pensées de Watson, caractéristiques amplement commentées du cycle holmesien, notamment par Umberto Eco dans *Les Limites de l'interprétation*, à travers un

[341] *Mad Monkton and Other Stories*, Oxford World's Classics, Oxford, 1998, pp. 217-247.

court texte de 1924 intitulé *How Watson Learned the Trick*.[342] Dans ce texte, Watson tente donc de deviner les pensées de son colocataire, mais finalement il échoue et Holmes lui démontre qu'il est facile, à ce jeu, de se tromper. Deux lectures peuvent être faites de ce texte : soit il renforce l'admiration du lecteur pour les capacités déductives, illustrées dans les autres nouvelles, de Sherlock Holmes, soit, plus probablement, il remet en cause *toutes* les déductions précédentes de Holmes, dans la mesure où, comme le montre U. Eco, rien n'est véritablement « déductif » et fiable dans les raisonnements de Holmes lorsqu'il devine les pensées de Watson — ou lorsqu'il démasque un criminel. C'est bien en effet, à un deuxième niveau, la « ficelle », la « supercherie » employée par Holmes que Watson découvre dans ce texte.

La propension générique à l'autoparodie va perdurer au XXe siècle, et surtout, elle va accompagner l'évolution du genre vers une reconnaissance explicite d'une impuissance à dire liée directement à l'enquêteur. L'*ironie* présente dans ce contexte est donc une manière de reconnaître l'opposition au réalisme des tenants et des aboutissants du genre, et cette constatation a fait l'objet de nombreux commentaires critiques, même dans des textes policiers non ouvertement (auto-)parodiques. Ainsi de la notion de jeu et de vérité chez Uri Eisenzweig :

[...] l'insistance de la narration sur sa valeur de vérité [renvoie] ainsi directement à la perception du récit tout entier comme jeu, comme non sérieux. Pourtant, il ne faut pas qu'en soit masqué le caractère inéluctable d'un tel rapport ambigu du texte romanesque à sa propre prétention documentaire. C'est que l'ironie est la forme la moins naïve de ce qui n'est finalement qu'une soumission aux règles naturelles d'un roman qui se veut jeu, précisément, c'est-à-dire qui se voudrait réellement de détection. (Le Récit impossible, pp. 160-161)

Mais nous devons remarquer, aussi, l'orientation particulière que ces textes attestent en ce qui concerne le rôle du lecteur. En effet, placer l'ironie, et l'auto-dérision, au centre de l'évolution d'un dispositif textuel générique, celui du récit impossible (finalement « assumé » par le détective-narrateur), équivaut à donner au lecteur toute la place qui lui revient dans le processus (interprétatif, constructif) de la lecture, car aucun marqueur spécifique (au niveau narratologique, rhétorique) ne désigne clairement l'intention *ironique* de ces textes, si ce n'est l'hyperbole et l'exagération des sentiments de leurs personnages. En dernier ressort, il appartient bien au *lecteur* de lire, de reconnaître l'ironie de ces textes, comme Dupin cherche *où* et *quoi* lire. Ces textes auto-parodiques ont donc pour fonction non seulement d'accentuer la faille narrative générique chez les différents investigateurs, mais aussi de donner à lire cette faille dans le récit à ceux qui font l'expérience du texte, manière de reconnaître, une fois de plus, la place centrale accordée au lecteur et à ses réactions dans le mécanisme et la stratégie inhérente au genre.

[342] Sir Arthur Conan Doyle, *The Uncollected Sherlock Holmes*, Harmondsworth, Penguin Books, 1983, pp. 153-157.

"Cyberthèses ou Plateforme" - © Celui de l'auteur ou l'autre

CONCLUSION

Il est temps à présent d'esquisser quelques perspectives suggérées par nos conclusions et notre analyse d'une poétique propre au genre policier, car de nombreuses voies restent encore ouvertes à l'exploration — et nous espérons en avoir découvert certaines. Tout d'abord, et c'est là une observation aisée, notre champ d'études — que nous avons limité au XIXe siècle afin de nous concentrer sur la période à laquelle s'est constitué le genre — pourrait être élargi avec profit à l'évolution qu'a connu le genre au cours du XXe siècle, notamment à travers le roman noir américain dit « hard-boiled », dont nous avons dit quelques mots, mais aussi dans certains textes de « l'âge d'or » du roman à énigme, et en premier lieu ceux d'Agatha Christie. Néanmoins, il y a fort à parier qu'une telle étude révélerait encore ce qui est apparu comme une constante essentielle du genre, c'est-à-dire l'impossible conciliation entre récit et histoire, sur laquelle se fondent la plupart de nos analyses et notre définition même de la poétique policière. Ainsi, un roman comme *The Murder of Roger Ackroyd*, dans lequel l'assassin narrateur n'est démasqué qu'au dénouement par le détective Poirot, participe bien d'une telle logique, dans la mesure où il éclaire singulièrement la mise en cause du pouvoir narratif qui a si souvent fait l'objet de nos observations. Les modes d'écriture et les thématiques abordées sont sans doute, cependant, bien différents au XXe siècle de ceux que nous avons abordés, et il serait intéressant de les confronter aux configurations que nous avons dégagées.

Mais c'est surtout sur le plan des mécanismes d'appréhension du texte par le lecteur que notre travail pourrait trouver des développements fructueux. En effet, nous avons montré que le récit policier met en jeu le *désir* de son lecteur de façon singulière ; il amène le sujet lisant à se positionner face au système signifiant pour en jouer, pour le

faire jouer afin d'y trouver son plaisir du texte. Ce plaisir provient d'un désir du lecteur, mais quel est ce désir exactement ? Sans doute doit-on voir ici la résurgence d'un plaisir à manipuler la chaîne signifiante, analogue à tout plaisir du texte et de la fonction poétique du langage. Mais n'y a-t-il pas aussi un plaisir plus régressif qui consisterait à se perdre dans le texte ? Et quel rapport ce plaisir entretient-il avec celui qui consiste à « prendre la place » du détective et effectuer les déductions qu'il échoue parfois à réaliser, mieux que lui et avant lui ? Ce plaisir-là, plus orienté vers le réel que vers le symbolique proprement dit, n'est pas incompatible avec le jeu sur la lettre, mais leur articulation pourrait fournir un champ d'étude intéressant.

A vrai dire, les modalités du rapport entre désir et lecture dans le genre policier peuvent évoluer au gré des textes et des stratégies adoptées par les auteurs eux-mêmes. Ainsi, il appartiendra à l'auteur de préserver ou non, partiellement, l'illusion référentielle qui légitime le lecteur à se mettre à la place du détective : si l'intrigue conserve une certaine cohérence logique, et notamment si l'univers diégétique dans lequel elle se déroule se trouve circonscrit dans des limites assez déterminées, alors le lecteur pourra tenter de résoudre le puzzle constitué par les différents indices qui lui sont livrés en même temps qu'au détective (à l'exception toutefois de certains, dans l'optique, encore une fois, du récit impossible). En revanche, si l'intrigue se présente sous la forme d'un récit dépourvu de réels rapports de causalité entre les événements qu'il décrit, et si l'univers diégétique — à l'opposé de celui du meurtre en local clos — ne permet pas au lecteur de référer les indices livrés par le texte à un cadre spatio-temporel précis, alors le plaisir du lecteur s'orientera vraisemblablement sur la lettre du texte et non sur son référent. On aura aisément reconnu, dans cette seconde partie de l'alternative, une description approximative du roman noir américain des années 1930, roman dit « hard-boiled », dans lequel les investigateurs ne prennent guère le temps de la réflexion pour mener l'enquête mais, en revanche, assènent souvent à leurs interlocuteurs des répliques mémorables et pour le moins imagées. C'est ainsi que, se détachant de la problématique de l'enquête et de sa résolution logique — c'est-à-dire intégrant pleinement le schéma du récit impossible, jusqu'à afficher une certaine impuissance du détective face à l'histoire[343] — le roman policier du début du XXe siècle concentre sur sa lettre l'intérêt du lecteur.

Bien sûr, il ne faut pas ici négliger l'atmosphère oppressante et le suspense qui imprègnent tous ces textes du XXe siècle : ces éléments, ainsi que l'arrière-plan politique et la dénonciation d'une certaine corruption de la société, contribuent à recentrer le désir et le plaisir du lecteur sur l'histoire et son déroulement qui semblent parfois échapper à tous les personnages. Il n'en reste pas moins que la structure de ces textes offre au langage et à ses jeux une scène privilégiée, en l'absence de réel assujettissement de la lecture à une contrainte liée aux enchaînements causatifs. Ainsi, dans *The Maltese Falcon*, de Dashiell Hammett, les protagonistes vont se mouvoir en un jeu de substitutions, de dominations et de tromperies constantes autour de la statuette mystérieuse — comme, chez Poe, la lettre reçue par la Reine et dont on ne connaîtra

[343] Rappelons l'anecdote fameuse selon laquelle William Faulkner, adaptant *The Big Sleep* de Raymond Chandler pour en faire un scénario (film réalisé par Howard Hawks en 1946), appela l'auteur au téléphone pour lui demander qui, dans l'histoire en question, avait tué le personnage du chauffeur des Sternwood. Chandler lui répondit qu'il l'ignorait, et qu'il n'attachait pas la moindre importance à cette question — Philip Marlowe non plus, sans doute...

jamais le contenu — et la marque la plus significative de cette structure est bien sans doute l'inanité de ce jeu puisque la statuette ne reviendra finalement à aucun des protagonistes de l'intrigue. Mais dans ce jeu sur le vide, dans ces substitutions signifiantes, le lecteur se révèle comme le pivot d'une stratégie particulière d'approche du signifiant, car il est appelé à s'intégrer dans le jeu du langage ouvert par le récit. En ce sens, nous pourrions détourner la formule célèbre qui désigne si souvent le récit policier, substituant à la recherche du coupable — « whodunit » — la recherche du lecteur — « whoreadit » —, ce lecteur toujours prompt à faire jouer les divers sens du texte pour son plus grand plaisir.

"Cyberthèses ou Plateforme" - © Celui de l'auteur ou l'autre

INDEX DES NOMS DES OEUVRES CITÉS

.

AUDEN, Wystan Hugh, « The Guilty Vicarage », 8

.

Barthes, Roland, *S/Z*, 11-12 *Essais critiques IV, Le Bruissement de la langue*, 132, 403 *Le Plaisir du texte*, 143, 373 « Introduction à l'analyse structurale des récits », 412

.

Boileau, Pierre, *Le Roman policier*, 9

.

Borges, Jorge Luis, « Le Conte policier », 130-131 *Fictions*, 172

.

Butor, Michel, *L'Emploi du temps*, 10

.

Carr, John Dickson, *Les Exploits de Sherlock Holmes*, 361-362

.

Chandler, Raymond, 414-415, 421

.

Chase, James Hadley, 217

.

CHASE, Karen, *Eros and Psyche*, 204, 209

.

Christie, Agatha, *The Murder of Roger Ackroyd,* 409, 419

.

Clausen, Christopher, « Sherlock Holmes, Order, and the Late-Victorian Mind », 315

.

Columbus, Claudette Kemper, « The (Un)Lettered Ensemble: What Charley Does Not Learn About Writing in *Bleak House* », 236, 239

.

Crignon, Hélène, *De Sherlock Holmes au Professeur Challenger : inquiétant fantastique et fiction spéculative dans l'oeuvre de sir Arthur Conan Doyle*, 274

.

Dadoun, Roger, « Un "sublime amour" de Sherlock Holmes et de Sigmund Freud », 105

.

Derrida, Jacques, 152, 171 « Le Facteur de la vérité », 141

.

Doyle, Adrian Conan, *Les exploits de sherlock Holmes*, 361-362

.

Dubois, Jacques, *Le Roman policier ou la modernité*, 88, 185, 210, 211, 224, 234, 355, 405

.

Eco, Umberto, *Les Limites de l'interprétation*, 114, 146-147, 150, 322, 417 *Lector in Fabula*, 133-138, 141, 171, 173, 368, 381 *L'Oeuvre ouverte*, 243, 244-245 *Six Promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, 358-359, 364

.

Eisenzweig, Uri, *Le Récit impossible*, 8, 41, 68-70, 88, 122, 136-137, 232, 244, 265-266, 276, 374, 377, 382, 398-400, 404, 405-406, 408-409, 414, 418 « L'instance du policier dans le romanesque », 85

.

Eliot, Thomas Stearns, « Wilkie Collins and Dickens », 174

.

Felman, Shoshana, « De Sophocle à Japrisot (*via* Freud), ou pourquoi le policier ? », 242

.

Freud, Sigmund, 305 *L'Interprétation des rêves*, 170 *Introduction à la psychanalyse*, 309 *Le Mot d'esprit et sa relation avec l'inconscient*, 170-171 *Totem et tabou*, 287 « A Child Is Being Beaten », 214, 215 « L'Inquiétante Étrangeté », 107, 222, 290 « La Tête de Méduse », 207, 222

"Cyberthèses ou Plateforme" - © Celui de l'auteur ou l'autre

.

Gargano, James W., « The Question of Poe's narrators », 25

.

Genette, Gérard, « Discours du récit », 16, 23, 37-38, 226, 251, 365 *Palimpsestes,* 386-387

.

Hammett, Dashiell, 414-415

.

Harvey, W.J., « *Bleak House*: The Double Narrative », 188

.

HOLLINGTON, Michael, « "To the Droodstone, " or from *The Moonstone* to *Edwin Drood* via *NoThoroughfare* », 406

.

Jakobson, Roman, « Closing Statement: Linguistics and Poetics », 247, 396-397

.

Justin, Henri, *Poe dans le champ du vertige*, 18-19, 25-26, 66, 90-95

.

Jann, Rosemary, « Sherlock Holmes Codes the social Body », 321

.

Johnson, Barbara, « The Frame of Reference: Poe, Lacan, Derrida », 152, 155

.

Keller, Joseph, « Detective Fiction and the Function of Tacit Knowledge », 323

.

Kennedy, J. Gerald, *Poe, Death, and the Life of Writing*, 65

.

Klein, Kathleen Gregory, « Detective fiction and the Function of Tacit knowledge », 323

.

Lacan, Jacques, « Séminaire sur "La Lettre volée" », 51, 151-155, 163, 388 « Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », 221 « Du Regard comme objet petit a », 223 *Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, 242 « D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose », 332-333

.

Lacassin, Francis, Préface aux oeuvres de sir Arthur Conan Doyle, 361

.

Lecoq, Anne-Marie, Article « physiognomonie » de l'*Encyclopedia Universalis*, 319

.

Mauron, Charles, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, 12, 242, 377

.

Miller, John Hillis, Introduction à *Bleak House*, 238, 334, 393 *The Form of Victorian Fiction,* 380 « *Bleak House* and the Moral Life », 182

.

Monfort, Bruno, « Sherlock Holmes et le "plaisir de la non-histoire" », 360

.

Narcejac, Thomas, *Le Roman policier*, 9

.

Naugrette, Jean-Pierre, *W. COLLINS: The Moonstone*, 175, 177, 181, 185-186 « Enigme et spectacle chez Conan Doyle », 278-279, 408 « Détection sur Sherlock Holmes : le client du Dr Lowenstein », 368-369 « Le Rituel du récit — Lecture d'une nouvelle de Conan Doyle », 410-412

.

Nordon, Pierre, *Tout ce que vous avez* toujours *voulu savoir sur Sherlock Holmes sans l'avoir* jamais *rencontré*, 8 *Sir Arthur Conan Doyle, l'homme et l'oeuvre*, 279, 358, 363, 383

.

Ourdin, Bernard, *Enquête sur Sherlock Holmes*, 269, 409

.

Rabanel, Jean-Robert, « A propos des deux théories de l'angoisse chez Freud », 305

.

Ricardou, Jean, « L'or du scarabée », 160-161, 411

.

Richard, Claude, 140-141 « Edgar Allan Poe et l'esthétique du double », 30, 62 « La Double Voix dans "The Tell-Tale Heart" », 39, 47, 124-128 « "L" ou l'indicibilité de Dieu », 161

.

RUER, Jean, *Wilkie Collins*, 174

.

Rycroft, Charles, « A Detective Story: Psychoanalytic Observations », 201

.

Saussure, Ferdinand (de) *Cours de linguistique générale*, 82

.

Shepherd, Michael, *Sherlock Holmes et le Cas du Docteur Freud*, 323-324

.

Simenon, Georges, 224, 414-415 SYMONS, Julian,

.

Bloody Murder: From the Detective Story to the Crime Novel, 175, 376

.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, 29, 274, 277, 354 « Typologie du roman policier », 9-10, 384

.

WILSON, Edmund, « Who Cares Who Killed Roger Ackroyd », 8

"Cyberthèses ou Plateforme" - © Celui de l'auteur ou l'autre

BIBLIOGRAPHIE

I. SOURCES.

COLLINS Wilkie, *The Moonstone*, 1868, Harmondsworth, Penguin Classics, 1986, 528 p.

COLLINS Wilkie, *The Woman in White*, 1859-1860, Harmondsworth, Penguin Classics, 1985, 648 p.

COLLINS Wilkie, *Mad Monkton and Other Stories*, Oxford, Oxford University Press, 1998 (World's Classics), 383 p.

DICKENS Charles, *Bleak House*, 1854, Harmondsworth, Penguin Classics, 1985, 965 p.

On pourra aussi consulter :

DICKENS Charles, *Bleak House*, New York, Norton critical edition, 1977, 986 p.

DICKENS Charles, *The Mystery of Edwin Drood*, 1870, Harmondsworth, Penguin Classics, 1985, 314 p.

DOYLE Arthur Conan (sir), *The Penguin Complete Sherlock Holmes*, Harmondsworth, Penguin, 1981, 1122 p.

DOYLE Arthur Conan (sir), *The Uncollected Sherlock Holmes*, compiled by Richard Lancelyn GREEN, Harmondsworth, Penguin, 1983, 400 p.

POE Edgar Allan, *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, Harmondsworth, Penguin, 1982, 1026 p.

II. ÉTUDES SUR LES AUTEURS.

A. Études sur Edgar Allan POE :

CABAU Jacques, *Edgar Poe*, Paris, Seuil, 1960 (Ecrivains de toujours), 191 p.

IRWIN John T., *The Mystery to a Solution—Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*, Baltimore [Maryland], The John Hopkins University Press, ©1994, 1996, 482 p.

JUSTIN Henri, *Poe dans le champ du vertige*, Paris, Klincksieck, 1991, 378 p.

KENNEDY J. Gerald, *Poe, Death, and the Life of Writing*, New Haven and London, Yale University Press, 1987, 228 p.

MULLER John P. et RICHARDON William J., dir., *The Purloined Poe—Lacan, Derrida, and Psychoanalytic Reading*, Baltimore [Maryland], The John Hopkins University Press, 1988, 3e ed. 1990, 394 p.

RICHARD Claude, *Lettres américaines. Essais*, Aix-en-Provence, editions Alinéas, 1987, 187 p.

RICHARD Claude, *Edgar Allan Poe Écrivain*, Montpellier, Delta, 1990, 312 p.

RICHARD Claude, dir., *Edgar Allan Poe, Configuration critique*, Paris, La revue des

Lettres Modernes, 1969, 251 p.

AUERBACH Jonathan, « Poe's Other Double: The Reader in the Fiction », *Criticism*, vol. 24, numéro 4, automne 1982, pp. 341-361.

FRANCK Lawrence, « "The Murders in the Rue Morgue": Edgar Allan Poe's Evolutionary Reverie », *Nineteenth-Century Literature*, vol. 50, numéro 2, septembre 1995, pp. 168-188.

GARGANO James W., « The Question of Poe's narrators », *College English*, numéro 25, décembre 1963, pp. 177-1181. [Repr. dans *POE, A Collection of Critical essays*, Prentice Hall, Robert Regan, 1967].

GELLY Christophe, « Edgar Allan Poe et les contes de ratiocination, ou l'écriture du secret (finalement) préservé », Clermont-Ferrand, publications du C.R.L.M.C. (Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines), à paraître.

GELLY Christophe, « Poe, Collins, Doyle : réécritures et avatars de "La Lettre volée" », Paris, publications de la S.A.I.T. (Société des Amis de l'Inter-Texte), à paraître.

JUSTIN Henri, « La Femme aux yeux vides : Poe relit les romantiques », in *Visages de l'angoisse*, Clermont-Ferrand, Centre du Romantisme Anglais, 1989, pp. 287-301.

JUSTIN Henri, « Edgar Allan Poe : Pertinence de la vie, impertinence du biographique », in *L'Auteur à l'oeuvre. Incidences de la psychanalyse (Shakespeare, Poe, Dickinson)*, textes réunis par Patrick DI MASCIO, Fontenay, E.N.S. éditions, 1996, pp. 121-143.

KELLER Mark, « Dupin in the "Rue Morgue": Another Form of Madness », *Arizona Quarterly*, vol. 33, numéro 3, automne 1977, pp. 249-255.

KENNEDY Gerald J., « The Limits of Reason: Poe's Deluded Detectives », *American Literature*, vol. 47, numéro 2, mai 1975, pp. 184-196.

LA CASSAGNÈRE Christian, « Désastre obscur : angoisse et écriture dans *The Fall of the House of Usher* d'Edgar Allan Poe », in *Visages de l'angoisse*, Clermont-Ferrand, Centre du Romantisme Anglais, 1989, pp 303-324.

RICARDOU Jean, « L'Or du scarabée », in *Pour une Théorie du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1971, pp. 39-58.

ROUGE Bertrand, « Lingua ex machina : angoisse de la mécanique et mécanique de l'angoisse dans l'oeuvre d'Edgar Allan Poe », in *Visages de l'angoisse*, Clermont-Ferrand, Centre du Romantisme Anglais, 1989, pp 325-352.

SEAMAN Robert, « Lacan, Poe, and the Descent of the Self », *Texas Studies in Literature and Language*, vol. 31, numéro 2, été 1989, pp. 196-214.

B. Études sur Wilkie COLLINS :

GALLIX François, dir., *The Moonstone, Wilkie Collins*, Paris, Ellipses, 1995.

NAUGRETTE Jean-Pierre, *W. COLLINS: The Moonstone*, Paris, Didier Erudition C.N.E.D., 1995, 126 p.

PAGE Norman, dir., *Wilkie Collins: The Critical Heritage*, London, Routledge and Kegan

Paul, 1974, 288 p.

RUER Jean, *Wilkie Collins*, 2 vols., Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990 (Thèse Lettres, Paris, 1976), 848 p.

ASHLEY Robert P., « Wilkie Collins and the Detective Story », *Nineteenth-Century Fiction*, vol. 6, 1951, pp. 47-60.

ASHISH Roy, « The Fabulous Imperialist Semiotic of Wilkie Collins's *The Moonstone* », *New Literary History*, vol. 24, numéro 3, été 1993, pp. 657-681.

BOOTH Bradford A., « Wilkie Collins and the Art of Fiction », *Nineteenth-Century Fiction*, vol. 6, 1951, pp. 131-134.

BURY Laurent, « *The Moonstone* : le roman policier comme strip-tease », *Etudes Anglaises*, numéro 49, 1996, pp. 75-80.

ELIOT Thomas Stearns, « Wilkie Collins and Dickens », in *Selected Essays*, 1927, London, Faber, 1932, pp. 460-470.

LONOFF Sue, « Charles Dickens and Wilkie Collins », *Nineteenth-Century Fiction*, vol. 35, septembre 1980, pp. 150-170.

PAQUET Anne-Marie, « Trame et drame : en quête du texte dans *The Moonstone* », *Americana*, numéro 13, 1996, pp. 43-49.

REED John R., « English Imperialism and the Unacknowledged Crime of *The Moonstone* », *Clio*, vol. 2, 1973, pp. 281-290.

TRODD Anthea, « Introduction », in COLLINS Wilkie, *The Moonstone*, Oxford, Oxford University Press, ©1972, 1982 (World's Classics), pp. VII-XXXIV.

C. Études sur Charles DICKENS :

CHASE Karen, Eros and Psyche, the Representation of Personality in Charlotte Brontë, Charles Dickens, George Eliot, London, Methuen, 1984, 213 p.

DYSON A.E., dir., Dickens, Bleak House, London, Macmillan, 1969 (Casebook Series), 284 p.

JACOBSON Wendy, The Companion to "The Mystery of Edwin Drood", London, Allen and Unwin, 1986.

MONOD Sylvère, Dickens romancier, Paris, Hachette, 1953, 520 p. (voir surtout la quatrième partie, « La Dispersion », pp. 349-470).

COLUMBUS Claudette Kemper, « The (Un)Lettered Ensemble: What Charley Does Not Learn About Writing in Bleak House », Studies in English Literature, vol. 4, 1988, pp. 609-623.

HOLLINGTON Michael, « "To the Droodstone," or from The Moonstone to Edwin Drood via No Thoroughfare », QWERTY, numéro 5, octobre 1995, pp. 141-149.

MILLER John Hillis, « Introduction », in DICKENS Charles, Bleak House, Harmondsworth, Penguin Classics, 1985, pp. 11-34.

THOMS Peter, « "The Narrow Track of Blood": detection and Storytelling in Bleak House », Nineteenth-Century literature, vol. 50, numéro 2, septembre 1995,

pp. 147-167.

D. Études sur sir Arthur Conan DOYLE :

CRIGNON Hélène, De Sherlock Holmes au Professeur Challenger : inquiétant fantastique et fiction spéculative dans l'oeuvre de sir Arthur Conan Doyle (1859-1930), Thèse Lettres, Paris, 1997.

NORDON Pierre, Sir Arthur Conan Doyle. L'Homme et l'oeuvre, Paris, Librairie Marcel Didier, 1964, 481 p.

NORDON Pierre, Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Sherlock Holmes sans l'avoir jamais rencontré, Paris, Le Livre de poche, 1994 (Biblio Essais), 124 p.

OURDIN Bernard, Enquête sur Sherlock Holmes, Paris, Gallimard, 1997 (collection Découvertes), 96 p.

SAINT-JOANIS Thierry, BARQUIN Alexis, BANNIER Pierre, Sherlock Holmes, Saint-Etienne, D.L.M. éditions, 1997, 126 p.

SHEPHERD Michael, Sherlock Holmes et le Cas du Docteur Freud, Paris, Flammarion, 1987 (collection Médecine-Sciences), 31 p. [traduction de Sherlock Holmes and the Case of Dr Freud, London, Tavistock Publications, 1985].

Magazine Littéraire, « Sherlock Holmes, le dossier de Conan Doyle », numéro 241, avril 1987.

BAROLSKI Paul, « The Case of the Domesticated Aesthete », *The Virginia Quarterly Review*, vol. 60, numéro 3, 1984, pp. 438-452.

BOTZ Agnès, « "Cut the poetry, Watson": Science and Fiction in the Sherlock Holmes Stories », *Cahiers Victoriens et Edouardiens*, numéro 46, octobre 1997, pp. 91-102.

CLAUSEN Christopher, « Sherlock Holmes, Order, and the Late-Victorian Mind », *The Georgia review*, vol. 28, numéro 1, 1984, pp. 104-123.

DADOUN Roger, « Un "sublime amour" de Sherlock Holmes et de Sigmund Freud », *Littérature*, numéro 49, février 1983, pp. 69-76.

FARRELL, « Heroism, Culture and Dread in *The Sign of Four* », *Studies in the Novel* [Denton, Texas], vol. 16, numéro 1, 1984, pp. 32-51.

FILLINGHAM Lydia Alix, « "The Colorless Skein of Life": Threats to the Private Sphere in Conan Doyle's *A Study in Scarlet* », *English Literary History*, vol. 56, numéro 3, 1989, pp. 667-688.

HALL Jasmine Yong, « Ordering the Sensational: Sherlock Holmes and the Female Gothic », *Studies in Short Fiction*, vol. 28, numéro 3, 1991, pp. 295-303.

JANN Rosemary, « Sherlock Holmes Codes the Social Body », *English Literary History*, vol. 5, numéro 3, 1990, pp. 685-708.

LACASSIN Francis, « Préface » in DOYLE Arthur Conan (sir), *Sherlock Holmes*, Paris, Robert Laffont, 1987, 1987 (vol. 1), 1988 (vol. 2) (Bouquins), pp. VII-XL.

LOADER Colin, « Conan Doyle's *A Study in Scarlet*: A Study in Irony », *Clio*, vol. 19, numéro 2, 1990, pp. 147-159.

MONFORT Bruno, « Sherlock Holmes et le "plaisir de la non-histoire". Série et discontinuité », *Poétique*, numéro 101, 1995, pp. 47-67.

NAUGRETTE Jean-Pierre, « Enigme et spectacle chez Conan Doyle », *Etudes Anglaises*, vol. 34, numéro 4, 1981, pp. 448-453.

NAUGRETTE Jean-Pierre, « Le Rituel du récit. Lecture d'une nouvelle de Conan Doyle », *Littérature*, numéro 53, 1984, pp. 46-58.

NAUGRETTE Jean-Pierre, « Détection sur Sherlock Holmes : le client du Dr Lowenstein », *Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise*, numéro 15, 1994, pp. 55-116.

POSTON Lawrence, « City versus Country: a Holmesian Variation on an old Theme », *Etudes Anglaises*, vol. 33, numéro 2, avril-juin 1980, pp. 156-170.

ROSENBERG Samuel, « Conan Doyle and James Joyce », *Europe*, vol. 62, numéro 657-658, 1984, pp. 106-109.

ROBERTS Sydney Castle, « Introduction », ©1951 in DOYLE Arthur Conan (sir), *Sherlock Holmes Selected Stories*, Oxford, Oxford University Press, 1980, pp. VII-XXIII.

III. ÉTUDES GÉNÉRALES.

A. Études sur la période.

MILLER John Hillis, *The Form of Victorian Fiction*, Notre Dame [Indiana], University of Notre Dame Press, 1968, 151 p.

REED John R., *Victorian Conventions*, Ohio University Press, 1975, 561 p.

B. Études sur le genre policier.

Ouvrage collectif, *La Revue des Deux Mondes*, janvier 1995, pp. 11-74 (dossier « Le Roman policier dans tous ses états »).

Ouvrage collectif, *Caliban*, numéro 23, 1986.

Ouvrage collectif : *Philosophies du roman policier*, Feuillets de L'École Normale Supérieure de Fontenay-Saint Cloud, Paris, Ophrys, 1995, 133 p.

AMEY Claude, *La structure narrative et le sens — le roman policier*, Thèse Lettres (philosophie, esthétique), Paris I, 1988.

AMEY Claude, *Jurifiction : roman policier et rapport juridique*, Paris, L'Harmattan, 1994, 225 p.

BENVENUTI Stefano, RIZONI Gianni, LEBRUN Michel, *Le Roman criminel — histoire,*

auteurs, personnages, Nantes, L'Atalante, 1982, 247 p.

BOILEAU Pierre et NARCEJAC Thomas, *Le Roman policier*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975, 4e ed. 1992 (Que sais-je ?), 122 p.

BORGES Jorge Luis, *Livre de préfaces*, Paris, Gallimard, 1980 (Folio), 289 p.

BORGES Jorge Luis, *Fictions*, Paris, Gallimard, 1957, 200 p.

BOUBY Sylvia*, Société et roman policier dans l'Angleterre victorienne et édouardienne*, Thèse Lettres, Paris IV, 1990.

CHAMPIGNY Robert, *What Will Have Happened. A Philosophical and Technical Essay on Mystery Stories*, Bloomington, Indiana University Press, 1977, 183 p.

DUBOIS Jacques, *Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992 (Le Texte à l'oeuvre), 235 p.

EISENZWEIG Uri, *Le Récit impossible. Sens et forme du roman policier*, Paris, Christian Bourgois, 1986, 357 p.

EISENZWEIG Uri, dir., *Autopsies du roman policier*, Paris, Union Générale d'Editions, 1983 (collection 10/18), 304 p.

EVRARD Franck, *Lire le roman policier*, Paris, Dunod, 1996, 183 p.

HOVEYDA Fereydoun, *Histoire du roman policier*, Paris, Le Pavillon, 1965, 262 p.

KRACAUER Siegfried, *Le Roman policier, un essai philosophique*, Paris, Payot, 1981, 179 p.

LACASSIN Francis, *Mythologies du roman policier*, 2 vols., Paris, Union Générale d'Editions, 1974 (10/18).

LITS Marc, *Le Roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège, éditions du C.E.F.A.L., 210 p.

MANDEL Ernest, *Meurtres exquis. Histoire sociale du roman policier*, Montreuil, éditions P.E.C., nov. 1986, reimpr. revue et corrigée juin 1987, 189 pages.

MELLIER Denis et RUIZ Luc, dir., *Dramaxes. De la fiction policière, fantastique et d'aventures*, Fontenay, E.N.S. ed., 1995, 414 p.

OUSBY Ian, *Bloodhounds of Heaven: The Detective in English Fiction from Godwin to Doyle*, Cambridge [Massachusetts], Harvard University Press, 1976.

PALMER Jerry, *Thrillers—Genesis and Structure of a Popular Genre*, London, Edward Arnold, 1978, 232 p.

PETERSON Audrey, *Victorian Masters of Mystery: from Wilkie Collins to Conan Doyle*, New York, Ungar, 1984, 235 p.

REUTER Yves, dir., *Le Roman policier et ses personnages*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1989, 238 p.

SYMONS Julian, *Bloody Murder: from the detective story to the crime novel*, London, Pan, 1992.

BEDJNER J., « Le Roman policier. Réflexions sur un mythe moderne », *Cahier de Recherches des Instituts Néerlandais de langue et de littérature françaises* (C.R.I.N.), vol. 16, 1987, pp. 102-110.

CAILLOIS Roger, « Le Roman policier », in *Approches de l'imaginaire*, Paris, Gallimard,

1974 (N.R.F.), pp. 177-205.

COMBES Annie, « Indices et leurres : de la trace au tracé », in *Le Cahier des Paralittératures*, numéro 6, « Agatha Christie et le roman policier d'énigme », actes du cinquième colloque international des paralittératures de Chaudfontaine (novembre 1991), textes réunis par Jean-Marie Graitson, C.E.F.A.L., 1994, pp. 81-94.

DELEUZE Gilles, « Philosophie de la série noire », *Arts et Loisirs*, vol. 18, 1966, pp. 12-13.

DUBOIS Jacques, « Indicialité du récit policier », in *Narration et interprétation*, Actes du colloque organisé par les Facultés Universitaires de Saint-Louis (Bruxelles), Lettres, 1984, pp. 115-128.

DUBOIS Jacques, « Naissance du récit policier », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, numéro 60, 1985, pp. 47-55.

EISENZWEIG Uri, « L'instance du policier dans le romanesque », *Poétique*, numéro 51, septembre 1982, pp. 279-302.

GALLIX François, « Formes du roman de détection, quelques approches de la critique moderne », *Americana*, numéro 13, 1996, pp. 27-41.

HUHN Peter, « The Detective as Reader: Narrativity and Reading Concepts in Detective Fiction », *Modern Fiction Studies*, vol. 33, numéro 3, automne 1987, pp. 451-466.

KELLER Joseph et KLEIN Kathleen Gregory, « Detective Fiction and the Function of Tacit Knowledge », *Mosaic*, vol. 23, numéro 2, 1990, pp. 45-60.

KRESGE Delphine, « Fiction policière et palimpsestes policés », *Etudes Anglaises*, vol. 50, numéro 3, juillet-septembre 1997, pp. 308-318.

KRESGE Delphine, « Le Rôle du cadavre dans le roman à énigme », *Etudes Britanniques Contemporaines*, numéro 14, juin 1998, pp. 77-86.

MELLIER Denis, « Le miroir policier ou la question de la relecture dans *Le Meurtre de Roger Ackroyd* d'Agatha Christie », in *Le Cahier des Paralittératures*, numéro 6, « Agatha Christie et le roman policier d'énigme », actes du cinquième colloque international des paralittératures de Chaudfontaine (novembre 1991), textes réunis par Jean-Marie Graitson, C.E.F.A.L., 1994, pp. 53-68.

NELSON William et AVERY Nancy, « Art where you least expect it: Myth and Ritual in the Detective Series », *Modern Fiction Studies*, vol. 29, numéro 3, automne 1983, pp. 463-474.

TODOROV Tzvetan, « Typologie du roman policier », in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, chapitre 4, pp. 55-65.

TODOROV Tzvetan, « Les deux principes du récit », in *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, pp. 63-77.

TRODD Anthea, « The Policeman and the Lady: Significant Encounters in Mid-Victorian Fiction », *Victorian Studies*, vol. 27, numéro 4, 1984, pp. 435-460.

VAREILLE Jean-Claude, « Chéri-Bibi : Intertextualité, baroque et degré zéro de l'écriture », *Europe*, vol. 59, numéro 626-627, 1981, pp. 102-107.

"Cyberthèses ou Plateforme" - © Celui de l'auteur ou l'autre

C. Essais de théorie littéraire.

BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, 270 p.

BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, 268 p.

BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, 126 p.

BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973 (Points Essais), 105 p.

ECO Umberto, *De Superman au surhomme*, Paris, Grasset, 1993, 245 p.

ECO Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985 (Le Livre de Poche, Biblio, Essais), 315 p.

ECO Umberto, *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992, 406 p.

ECO Umberto, *L'Oeuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1979, 316 p.

ECO Umberto, *Six Promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, Paris, Grasset, 1998 (Le Livre de Poche, Biblio, Essais), 155 p.

GENETTE Gérard, « Discours du récit », *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, pp. 65-282.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1992 (Points Essais), 574 p.

TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, 190 p.

BARTHES Roland, « L'Effet de réel », in *Essais critiques IV, Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, pp. 167-174 (première publication en 1966 dans la revue *Communications*).

BARTHES Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, numéro 8, 1966, pp. 1-27.

DERRIDA Jacques, « Le Facteur de la vérité », in *La Carte postale — de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, 1980, p. 439-524 (première publication en 1975, *Poétique*, vol. 21)

ECO Umberto, « James Bond : Une combinatoire narrative », *Communications*, numéro 8, 1966, pp. 77-93.

JAKOBSON Roman, « Closing Statement: Linguistics and Poetics », in T.A.SEBEOK, dir., *Style in Language*, New York, 1960, pp. 350-377.

IV. THÉORIE PSYCHANALYTIQUE ET PSYCHANALYSE LITTÉRAIRE.

BONAPARTE Marie, *Edgar POE. Sa Vie, son oeuvre*, 3 tomes, Paris, Presses Universitaires de France, 1958, 900 p.

CHEMAMA Roland, dir., Dictionnaire de la psychanalyse, Paris, Larousse, ©1995, 1997, 356 p.

FREUD Sigmund, *Inhibition, symptôme et angoisse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, 102 p.

FREUD Sigmund, *L'Interprétation des rêves*, Paris, Presses Universitaires de France, première publication en1900, cette édition 1980, 573 p.

FREUD Sigmund, *Le Mot d'esprit et sa relation avec l'insconscient*, Paris, Gallimard, 1988 (N.R.F., Connaissance de l'inconscient), 442 p.

FREUD Sigmund, *Totem et tabou. Quelques concordances entre la vie psychique des sauvages et celle des névrosés*, Paris, Gallimard, 1993 (N.R.F., Connaissance de l'insconscient), 351 p.

FREUD Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1966, 496 p.

JULIEN Philippe, *Pour lire Jacques Lacan*, Paris, Seuil,1990 (Points Essais), 233 p.

LAPLANCHE Jean et PONTALIS J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse* (sous la direction de LAGACHE Daniel), Paris, Presses Universitaires de France, première ed. 1967, juillet 1998 (Quadrige), 523 p.

MAURON Charles, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, José Corti, 1976, 380 p.

FELMAN Shoshana, « De Sophocle à Japrisot (*via* Freud), ou pourquoi le policier ? », *Littérature*, vol. 49, février 1983, pp. 23-42.

FREUD Sigmund, « Le Moïse de Michel Ange », in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, neuvième ed. 1952 (N.R.F.), pp. 9-42.

FREUD Sigmund, « Le Thème des trois coffrets », in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1971 (N.R.F., collection Idées), pp. 87-103.

FREUD Sigmund, « The Dissection of the Psychical Personality », in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of S. FREUD*, vol. 22, London, Strachey Editions, pp. 57-80.

FREUD Sigmund, « Splitting of the Ego in the Process of Defense », in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of S. FREUD*, vol. 22, London, Strachey Editions, pp. 273-278.

FREUD Sigmund, « L'Inquiétante Étrangeté », 1919, in *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1988, pp. 209-263.

FREUD Sigmund, « La Tête de Méduse », in *Oeuvres complètes*, tome 26 (1921-1923), Paris, Presses Universitaires de France, 1991, pp. 162-164.

FREUD Sigmund, « A Child is being beaten », in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 17 (1917-1919), London, Hogarth, 1995, 3e ed. 1962, pp. 179-204.

FREUD Sigmund, « Pour introduire le narcissisme », in *La Vie sexuelle*, Paris, Presse Universitaires de France, 1972, pp. 81-105.

HUTTER Albert D., « Dreams, Transformations, and Literature: The Implications of Detective Fiction », *Victorian Studies*, vol. 19, numéro 2, décembre 1975, pp. 181-209.

LACAN Jacques, « Le Séminaire sur “La Lettre Volée” », in *Ecrits I*, Paris, Seuil, 1970, pp. 19-75.

LACAN Jacques, « Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », in *Ecrits I*, Paris, Seuil, 1970, pp. 89-97.

LACAN Jacques, « Du Regard comme objet petit $_a$ », in *Le Séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, pp. 63-109.

LACAN Jacques, « D’une Question préliminaire à tout traitement possible de la psychose », in *Ecrits II*, Paris, Seuil, 1971 (Points), pp. 43-102 (extrait de l’ouvrage publié en 1966 au Seuil sous le titre *Ecrits*).

RABANEL Jean-Robert, « A propos des deux théories de l’angoisse chez Freud », in *Visages de l’Angoisse*, Clermont-Ferrand, Centre du Romantisme Anglais, 1989, pp. 7-14.

RYCROFT Charles, « A Detective Story: Psychoanalytic Observations », *The Psychoanalytic Quarterly*, 1957, vol. 26, pp. 229-245.